GOVERNMENT OF INDIA

DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

CALL NO. 891.05/O.A.
46581

D.G A. 79.


INDIA

Orientalisches Archiv

Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY New Delhi

Herausgegeben von
Hugo Grothe

BAND II
1911/1912

Mit 219 Abbildungen im Text und auf 31 Tafeln

A1185

891.05

Leipzig / Verlag von Karl W. Hiersemann

Inhaltsverzeichnis.

Allgemeines über den Orient, seine Kulturzonen und Rasseglieder.

Seite

Georg Jacob, Sultan Soliman als Retter des Sanct Georg zu Ofen 10

F. W. Brepohl, Eine Freudenfeier im türkischen Heerlager zu Ofen am Ende des XVI. Jahrhunderts. Mit 1 Abbildung im Text 66

T. Krygowski, Polenteppiche (Polnische Knüpfteppiche). Mit 11 Abbildungen im Text und auf 3 Tafeln (XI/XIII) 70, 106

T. J. Arne, Ein persisches Gewichtsystem in Schweden. Mit 17 Abbildungen auf 1 Tafel (XIX) 122

G. Supka, Iskender-Dū'l-Qarnein und Chaḍhir. Eine Darstellung der Silberschüssel aus Klimowa. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel (XX) 128

R. v. Lichtenberg, Über gegenseitige Einflüsse von Orient und Occident im Becken des Mittelmeeres. Mit 20 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln (XXV/XXVI) 157

O. Jaekel, Zur Urgeschichte der orientalischen Teppiche. Mit 9 Abbildungen auf 3 Tafeln (XXVII/XXIX) 167

Nordafrika und Spanien.

A. A. Cardenas, Die Alhambra im Lichte der Kunstgeschichte. Beziehungen zwischen der Architektur Granadas und der nordafrikanischen. Mit 8 Abbildungen auf 2 Tafeln (XVII/XVIII) 103

Balkanhalbinsel, Europäische Türkei.

Cornelius Gurlitt, Zur Topographie Konstantinopels im XVI. Jahrhundert. Mit 36 Abbildungen im Text und auf 3 Tafeln (I/II, X) 1, 51

Vorderasien.

A. v. Schultz, Zur Kenntnis der arischen Bevölkerung des Pamir. Mit 12 Abbildungen auf 2 Tafeln (VII/VIII) 23

Hugo Grothe, Der Kalamkâr. Ein Erzeugnis des persischen Kunstgewerbes. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln (XXI/XXII) 132

Ewald Banse, Die Gubâb-Hütten Nordsyriens und Nordwest-Mesopotamiens. Mit 1 Karte und 10 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln (XXX/XXXI) 173

Zentralasien.

Josef Kuderna, Turkmenenteppiche. Mit 8 Abbildungen auf 2 Tafeln (III/IV) 11

Martin Hartmann, Über einige Anlagen und Bauwerke Jarkends (Chinesisch Turkestan). Mit 12 Abbildungen auf 2 Tafeln (V/VI) 17

Ostasien (China, Japan, Korea).

Ernst Zimmermann, Wann ist das chinesische Porzellan erfunden und wer war sein Erfinder? 30

Julius Kurth, Meisterinnen des japanischen Holzschnittes. Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel (IX) 35

M. von Brandt, Das chinesische Glas. Mit 19 Abbildungen auf 2 Tafeln (XIV/XV) 77

F. G. Müller-Beeck, Ursprung der japanischen Motive in Kunst und Kunstgewerbe. Mit 34 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel (XVI) 84

H. v. Winiwarter, Notes à propos de Harunobu. Mit 9 Abbildungen auf 2 Tafeln (XXIII/XXIV) . . 137

E. A. Heber, Über Technik und Ökonomie des japanischen Kunstfleißes 180

Seite

Kleine Mitteilungen.

Ausgrabungen: Archäologische Entdeckungsreisen zwischen Euphrat und Aleppo 42
Die ägyptische Expedition der Harvard-Universität 202

Ausstellungen: Galerie Commeter in Hamburg. Ausstellung von Miniaturen in München 148

Berichtigung (Der Sanct Georg zu Ofen) 95

Berufungen 43

Bildungswesen im Orient: Deutsches Vorderasienkomitee 43, 93
Deutsches Johanniterhospital in Beirut 93
Die orientalischen Studien in Indien 148
Eine deutsche Hochschule in der Türkei 203
Mohammedanische Universität in Mesopotamien 203

Bücherbesprechungen: Martin Hartmann, „Der islamische Orient“ *(Alfr. Wiener)*. W. von Diest und Dr. M. Groll, „Wandkarte des Osmanischen Reiches“ *(Gr.)*. Hans Rott, „Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lydien“ *(Grothe)*. C. F. Lehmann-Haupt, „Armenien einst und jetzt“ *(Grothe)*. Julius Jost „Ein Frühlingsritt durch Syrien“ *(Grothe)*. Dr. Felix Langenegger, „Die Baukunst des Irâq“ *(Arn. Nöldeke)*. Julius Kurth, „Japanische Lyrik“ *(—t—)*. „Die Lese“ *(—e—)* 44
E. v. Hoffmeister, „Kairo-Bagdad-Konstantinopel“, „Durch Armenien, eine Wanderung und der Zug Xenophons bis zum Schwarzen Meere“ *(Gr.)*. J. C. E. Falls, „Drei Jahre in der Libyschen Wüste“ *(Gr.)*. Wilh. Filchner, „Das Rätsel des Matschu“ *(—e)*. Ed. Lehmann, „Der Buddhismus als indische Sekte, als Weltreligion“ *(—e)*. Ernst Boerschmann, „Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen“ *(—t—)*. Jul. Kurth, „Utamaro“ *(Friedrich Succo)*. H. Smidt, „Harunobu, Technik und Fälschungen seiner Holzschnitte“ *(Dr. Jul. Kurth)* 95
Rud. Frank, „Scheich Adî, der große Heilige des Jezîdîs“ *(Grothe)*. A. K. Coomaraswamy, „Indian drawings“ *(Gr.)*. Bernh. Kellermann, „Ein Spaziergang in Japan“ *(—e)*. O. Münsterberg, „Chinesische Kunstgeschichte“ Bd. II *(Nachod)*. G. Owen, „The Evolution of Chinese writing“ *(Friedrich Hirth)* . . 151
Johann Georg Herzog zu Sachsen, „Das Katharinenkloster am Sinai“ *(Hugo Grothe)*. Enzyklopädie des Islam, hrsg. von M. Th. Houtsma *(Hugo Grothe)* 206

Eingelaufene Literatur 48, 99, 153

Forschungsreisen: Eine ungarische Expedition in Kleinasien 43

Kongresse 150
Der 16. Internationale Orientalistenkongreß in Athen 204

Literaturtafel 49, 100, 155, 207

Museen 43, 205
Türkische Inschriften im Nationalmuseum zu Budapest 93

Neuerscheinungen 205

Persönliches 94, 150

Todesfälle 44

Vermischtes 94, 150
Namen in Siam. Die Eingeborenen-Literatur im modernen Indien 39

Vorträge 93, 149

Wissenschaftliche Gesellschaften: Royal Asiatic Society 149
Eine deutsche Gesellschaft für Islamkunde 204

Zeitschriften 48, 154

Orientalisches Archiv

II. Jahrgang. ▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽ **Heft 1.**

Zur Topographie Konstantinopels im XVI. Jahrhundert.

Von Cornelius Gurlitt-Dresden.

I.

Mit 13 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln (I—II).

Für die vorliegende Arbeit benutzte ich außer den dem Fachmann bekannten modernen Werken von Edwin A. Grosvenor, Alexander von Millingen, Eugen Oberhummer, Theodor Preger, Jean Paul Richter, Josef Strzygowski, Ferd. W. Unger, folgende Quellen:

Beschreibung der kaiserlichen Statt Constantinopel, Augsburg, Melchior Kriesstein 1543.

Petrus Gillius, de Bosporo thracio libri III. Lyon 1561.

— de Topographia Constantinopoleos Libri IV. Lyon 1562.

Nicolaus Höniger, Hoffhaltung des Türckhischen Kaisers und Othomanische Reichsbeschreibung. Basel 1573.

Georgius Dovsa, de itinere suo Constantinopolitano epistola. Leyden 1599.

Wilhelm Dilich, Eigendtliche, kurtze Beschreibung und Abriß dero . . . stadt Constantinopel. Cassel, W. Wessel 1606.

— Kurtze Beschreibung vnd . . . Abrisse dero Länder vnd Festungen, so der Türcke . . . vnder sein Joch bracht. Cassel, W. Wessel 1609.

Salomon Schweigger. Ein neve Reyßbeschreibung . . . Nach Constantinopel und Jerusalem. Nürnberg 1613.

Adam Wenner, türkisches Reisebuch von Prag aus bis gegen Constantinopel. Nürnberg 1665.

Samuel Gerlach, Stephan Gerlachs des Aeltern Tage-Buch der . . . An die Ottomanische Pforte . . . abgefertigten . . . Gesandtschafft. Frankfurt a. M. 1674.

J. B. Tavernier, Nouvelle Relation du l'interieur du Serrail du grand Seigneur. Paris 1675.

(Grélot) Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Paris 1681.

Angerius Gislenius Busbequius, Omnia quae extant. Basel 1740.

J. v. Hammer. Constantinopolis und der Bosporus. Pesth 1822.

A. Mordtmann, Ancien plan de Constantinople imprimé entre 1566–1574. Constantinopel 1889.

A. Mordtmann, die Hafenquartiere von Byzanz. Mitt. des deutsch. Excursions-Clubs. Constantinopel 1891.

— Eine deutsche Botschaft in Constantinopel. Bern 1895.

J. Gottwald, die Stadtmauern von Galata. Konstantinopel, Keil, 1907.

Djelal Essad, Plan archéologique de Constantinople. Constant. (1910?).

Alexander von Millingen, Byzantine Constantinople. London, Murray, 1899.

Eugen Oberhummer, Constantinopolis 1899.

* * *

Zur Topographie Konstantinopels in der Zeit Suleimans des Großen hat E. Oberhummer in seinem Werke „Konstantinopel unter Suleiman dem Großen", München, Oldenburg 1902, das Wichtigste zusammen getragen, namentlich indem er die große, von Melchior Lorichs aus Flensburg 1559 gezeichnete Ansicht der Stadt veröffentlichte. Ich habe mich hier auf die Ausführungen Oberhummers und auf die von ihm nachgewiesene Literatur zu beziehen, will jedoch einige Bücher besprechen, die ich bei Bearbeitung meines Werkes „Die Baukunst Konstantinopels" (Berlin, Ernst Wasmuth) zu benutzen hatte.

Zunächst fand ich im Kgl. Kupferstichkabinett in Dresden eine Anzahl Gouachemalereien, die zum Teil auch die Topographie Konstantinopels betreffen. Bei einem Besuch in der k. k. Hofbibliothek in Wien zeigte mir Herr Hofrat Prof. Dr. J. von Karabaček eine Reihe großer Bände ähnlicher Zeichnungen, so daß ich auf das Eingehen auf diese Blätter verzichte, da Herr v. Karabaček selbst an eine Veröffentlichung seines un-

gleich reicheren Materials denkt. Namentlich möchte ich dem berühmten und in vielen Teilen orientalischen Wissens an Kenntnis mir so sehr überlegenen Gelehrten nicht vorgreifen hinsichtlich der Feststellung, in welchem Verhältnis die künstlerische Arbeit des Pieter Koeck, Melchior Lorichs und anderer unter den damals in Konstantinopel tätigen Zeichnern und Malern zueinander steht.

Ein Wort über Lorichs sei aber Oberhummer noch zugefügt. In den späteren Ausgaben seiner Holzschnitte, die 1626 bei Michael Hering, später bei Tobias Gundermann, beide in Hamburg, erschienen, finden sich perspektivische Darstellungen von Bauten, die für die Topographie Konstantinopels wichtig sind. Man sieht vielfach in den Ecken perspektivische Würfel, die darauf hinweisen, daß die Blätter nicht vor der Natur gezeichnet, sondern in der Werkstätte perspektivisch konstruiert sind, wohl nach Skizzen Lorichs. Zumeist sind die Hintergründe ganz willkürlich gestaltet. Mir scheint nämlich, als habe nicht Lorichs die Stöcke selbst geschnitten, sondern als habe der Holzschneider David de Negker in Wien ziemlich leichtfertig seine Skizzen ausgeschlachtet.

Die wichtigsten unter den aufgeführten Büchern sind die von Dilich. Die Beschreibung Konstantinopels ist ein Quartband von 53 Seiten, der jetzt unter die Seltenheiten gehört. Ich benutzte die Abzüge der kgl. öff. Bibliothek in Dresden und der Hess. Landesbibliothek in Cassel. Von Dilichs Beschreibung von Ungarn, der das erstgenannte Buch angeheftet ist, erschien schon 1599 eine Auflage. Wie nun kam Dilich zu den zeichnerischen Unterlagen für sein Werk, dessen Text im wesentlichen aus Gillius ausgezogen ist?

Über Dilichs Leben berichten eingehend P. E. Richter und Chr. Krollmann, Wilhelm Dilichs Federzeichnungen kursächsischer und Meißnischer Ortschaften 1629—1629, Dresden 1907, die auch die weitere Literatur geben. Geboren 1571, stand er unter dem Einfluß der Dresdner Kreise und teilte seine Arbeitsleistung zwischen dem sächsischen und hessischen Hof, indem er teils die Feste der Fürsten darstellte, hierin ein Schüler der Maler Daniel Bretschneider und Zacharias Wehme, oder indem er Städtebilder wiedergab. Gerade wegen seiner topographischen Leistungen ist er später viel genannt worden.

1596 ging Dilich im Auftrage des Landgrafen von Hessen auf eine Reise. Wir wissen, daß er in Bremen war. Damals dürfte er Beziehungen zu Melchior Lorichs angeknüpft oder dessen Nachlaß studiert haben. Die Ansicht von Konstantinopel hing, wie Oberhummer nachwies, 1597 bereits an der Stelle, wo sie heute sich noch befindet, in der Universitätsbibliothek zu Leiden. In der Ungarischen Chronik von 1609 sind eine große Zahl ungarischer Städte dargestellt, alle in der leichten, anmutigen Weise, die Dilichs Kunst vor anderen auszeichnet. Beim Vergleich mit Lorichs Ansicht von Hamburg von 1568 mit Dilichs Ansicht von Konstantinopel erkennt man deutlich ein Verhältnis von Lehrer zum Schüler, eine Beeinflussung durch den älteren Topographen, der Ansichten, statt Übersichten der Städte zu geben sich bestrebt. Die Chronik ist fortgesetzt bis 1607, und zwar nicht nur im Text, sondern auch durch eine Anzahl sehr eingehender Vogelperspektiven der wichtigsten kriegerischen Ereignisse der Zeit, wie sie nur ein Mann zeichnen konnte, der genaue Kunde von den Vorgängen hatte. Es ist ausgeschlossen, daß Dilich selbst an diesen Ereignissen teilgenommen habe. Wohl aber ist nachweisbar, daß er Zeichnungen Anderer benutzte und radierte.

Oberhummer hat leider Dilichs Werk nicht verwertet. Es ist dies um so bedauerlicher, als mir Dilichs zeichnerischen Darstellungen nach denselben Vorlagen hergestellt scheinen, als die von Oberhummer herausgegebene Gesamtansicht. Dilich hat also gewissermaßen den modernen Gelehrten die Arbeit vorweg genommen.

Der Text in Dilichs Buch bietet nicht viel Neues. In der Aufzählung der Moscheen kommt er zeitlich über die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht hinaus: Die Suleimanije und die Schahsade sind die letzten. Diese nennt er sichtlich ohne zu verstehen, was er irrtümlich abschrieb, „des Manirs: Jeni des Solden Solimanni sohns Moschea." Rüstem (gest. 1561) und Ibrahimpascha (gest. 1536), die Großen Suleimans, werden erwähnt. Spätere Staatsmänner aber nicht. Die kurze textliche Geschichte der Stadt ist zwar bis 1604 fortgeführt, doch nicht in einer Form, die darauf hinweise, daß der Verfasser sie in Konstantinopel mit erlebt habe.

Viel wertvoller sind die zeichnerischen Bei-



Abb. 1. Plan von Konstantinopel in der Vogelschau, von der Landseite aus gesehen. Nach W. Dilich.

gaben: Eine Karte der Propontis mit der Umgebung, eine Vogelschau der Stadt von der Landseite aus, ein Doppelblatt mit der Stadtansicht von Pera aus, 16 kleine Ansichten konstantinopolitanischer Bauten.

Die Abbildungen dieses Werkes sind Radierungen, die zumeist sehr unrein gedruckt sind. Zur Reproduktion der Hauptblätter habe ich das klarste mir bekannte Exemplar, das der Hessischen Landesbibliothek in Kassel, benutzt. In Lorichs Darstellung von Konstantinopel finden sich bereits die Hauptbauten Suleimans, und zwar sind diese nicht eingerüstet sondern in allen Teilen sichtbar dargestellt. Die Suleimanie wurde aber erst 1566 fertig, während die Zeichnung laut Inschrift 1559 angefertigt wurde. Lorichs bemerkt ausdrücklich auf der Zeichnung „sol etwas größer sein". Er gab im Holzschnitt eine besondere Zeichnung dieses Baues, die er erst bei seiner zweiten Anwesenheit, 1577, hergestellt haben mag. Aus dieser Zeit stammt also wohl auch die Bemerkung in der 1559 gefertigten Ansicht, daß die Kirche in dieser zu klein ausfiel.

Aus der Zeit Murads III. (1573—1595) stammen zwei von den vier Minare der Aja Sofia. Bei Lorichs finden sich nur die beiden älteren, ebenso bei Dilich. Aus der Zeit Murads stammt auch die Moschee vor Asab kapu. Sie findet sich nicht bei Lorichs und Dilich. Die Rüstem Pascha Dschami fehlt bei beiden, obgleich sie sicher vor 1561, dem Todesjahr des Pascha, hergestellt wurde. Dies alles bestätigt die Entstehungsweise beider Ansichten. Lorichs zeichnete seine große Übersicht 1559, und zwar die damals noch nicht fertigen Bauten nach den Entwürfen. Vielleicht hat der große Architekt Sinan mit ihm in Beziehung gestanden, dem schwerlich die Anwesenheit Lorichs entging. Nach seiner zweiten Reise war die Übersicht ihm noch zugänglich, wohl noch in seinem Besitz, so daß er einige Bemerkungen einschreiben konnte.

Freilich gab Dilich die Vorlage Lorichs mit einigen Änderungen wieder, indem er vor allem der größeren Deutlichkeit wegen in seiner Stadtansicht (Tafel I) alle Bauten nach der Höhe verzerrte; dann ferner, indem er den Vordergrund änderte, wohl um das Maßverhältnis des Blattes zu verbessern, die Radierung nicht zum schmalen Streifen werden zu lassen. Den „Serraglio" stellt er in einer Sondertafel dar. Sie stimmt in allen wesentlichen Punkten mit der Lorichs überein, auch sind die Höhenverzerrungen gemäßigter. Nichts deutet aber darauf hin, daß Dilich eigene Beobachtungen gemacht, alles dagegen darauf, daß er das Material Lorichs' abgezeichnet habe.

Wichtig ist namentlich der Plan der Stadt in der Vogelschau (Abb. 1) von der Landseite, also von Nordwesten her, der eine ganz außerordentliche Vertrautheit mit dieser bekundet, also das Werk eines Mannes sein muß, der längere Zeit in Konstantinopel lebte, zumal da er die älteren Quellen, namentlich die Aufnahmen des Valvassore (um 1520) und des Caldicius (um 1570) zwar benutzte, aber doch den Plan selbst entwarf. Denn die älteren Übersichten geben alle die Stadt von der Seeseite, von Südosten. Benutzt haben diese Lorichs und Dilich jedenfalls. Das geht schon aus dem Wortlaute mancher Beschriftungen hervor.

Selbstverständlich ist die Stadt-Vogelschau vom Zeichner zuhause konstruiert und nicht in der Natur gesehen worden. Der Fesselballon war noch nicht erfunden. Und da eine geometrische Vermessung nicht zugrunde liegt, zeigt er vielfach erhebliche Fehler. Falsch steht z. B. in seiner Hauptrichtung das Serai auf der zu stumpf dargestellten Spitze zwischen Bosporus und goldnem Horn. Noch falscher in der Richtung des At Meidan. Überall ist nur ein ungefähres Bild erreicht, doch ein solches, das sich mit dem des Valvassore wohl messen kann, abgesehen von den durch die Drucke geschaffenen Unklarheiten. Die sieben Hügel der Stadt erklären lateinische Ziffern. In dem Plan eingeschriebene Bezeichnungen, ein mit Buchstaben erläuterter Index am Rande und ein solcher mit Zahlen im Text erklären verschiedene Einzelheiten. Die weiteren Abbildungen geben Einzelstudien wieder, die Lorichs an Ort und Stelle anfertigte, leider auch diese wieder mit den bei Dilich beliebten Verzerrungen in der Höhenrichtung. Man vergleiche z. B. Lorichs' Darstellung der Suleimanie mit der bei Dilich.

Daß man sich auch sonst im 16. Jahrhundert um die Darstellung der Stadt bemühte, beweist die Vogelschau, die der Gesandschaftsprediger Salomon Schweigger in seinem Buche: Ein newe Reyßbeschreibung auß Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem (Nürnberg Kathar. Lontzenbergerin 1613) beibrachte. (Abb. 2.)



Ansicht von Konstantinopel von der Höhe vor Pera. Nach W. Dilich.

Bezüglich der über den Baulichkeiten stehenden Zahlen vgl. den Text.

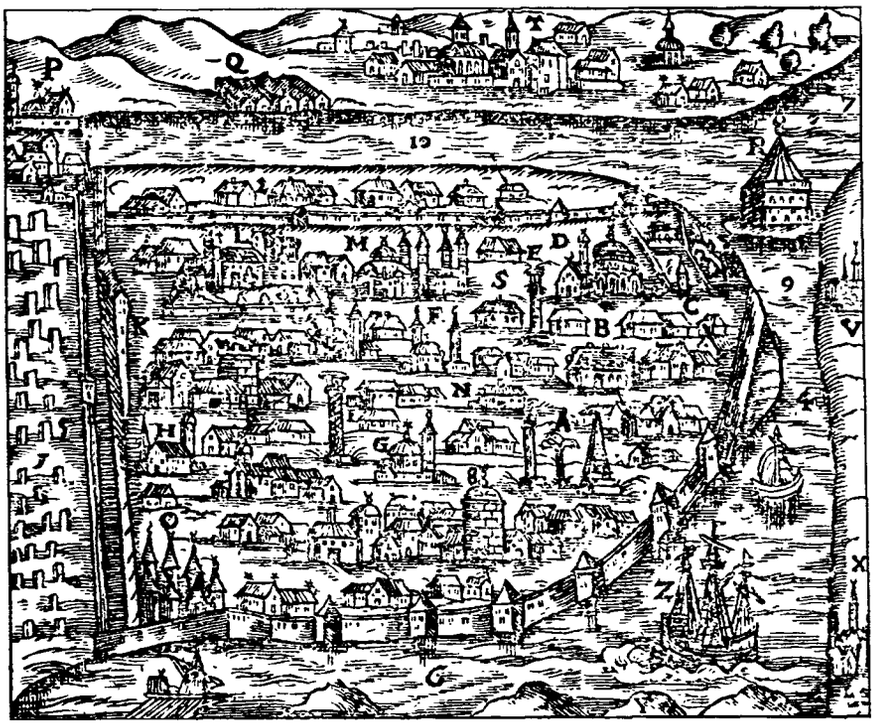
Nachdruck verboten.

Orientalisches Archiv II, 1

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Es ist eine solche vom Marmarameer, also von Süden her. Ist die Darstellung gleich ungenau und lediglich summarisch, so gibt sie doch trotz der technisch ungenügenden Ausführung

1573 unter dem Titel „Hoffhaltung des türkischen Kaisers u. othomanischen Reichsbeschreibung etc." erschien (Seite 304). Sie zeigt links unten 2 Spachtel und die Marke C. S, rechts unten die Marke D. K.



A War vor Zeiten die Rennbahn, darauff stehen 3 Seulen.
B Der Teutschen Legaten Behausung.
C Deß Keysers Palast.
D Kirche S. Sophia.
E Ein sehr hohe Seul, wie ein Thurm, von Porphyrstein an einem stück.
F Kirch deß Sultan Bajazet.
G Kirch deß Sultan Memet Jeni.
H Deß Armenischen Patriarchen Closter.
I Die Seul mit den Historien.
K Constantini Palast.
L Deß Griechischen Patriarchen Closter.
M Deß Sultan Solimans Kirchen.
N Das alte Seraia oder Kayserlich Palast.
O Die Sieben Thürn das Castell.
P Die Vorstadt Alfansaraia.
Q Schiffstell, Arsenale.
R Ein Castell im Meer.
S Das Kauffhauß.
T Galata, ein Stadt.
V Scutari ein Marckfleck.
Y Insulae Cyanae vel Symple, gadet.

Abb. 2. Stadtvogelschau von Konstantinopel. Nach S. Schweigger.

einige beachtenswerte Aufschlüsse. Manches ergänzt der Text, in den einige Einzeldarstellungen eingefügt sind.

Besser, freilich nur in nur sehr ungenauem Abdruck bekannt, ist die Ansicht von Konstantinopel n Nicolaus Hönigers Übersetzung von Antoine Geuffroys Werk, das bei Henricpetri in Basel

In ihren Angaben deckt sie sich mit der von Oberhummer als „Venezianischer Plan von 1574" bezeichneten Ansicht, die wieder zurückgeht auf die des Vavassore von 1520. Denn in der Ansicht fehlen alle Bauten aus der Zeit der Sultane Bajazid II. und Suleiman.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die ver-

schiedenen Pläne in allen Einzelheiten unter sich zu vergleichen. Es sei nur auf sachlich bedeutungsvolle Unterschiede und auf die Teile hingewiesen, die bei Lorichs fehlen, da ja einzelne Teile von der Zeichnung von Konstantinopel verloren gingen.

Mancherlei Erklärung findet man auch in den Reisebeschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts, deren ich oben die zumeist benutzten angebe. Namentlich bieten neben dem vielbenutzten Gillius, Gerlach und Schweigger mancherlei Aufschlüsse, die auch den Byzantinikern nicht unwillkommen sein werden. Ihre Bücher, die beide die 1570er Jahre behandeln, sind erst wesentlich später erschienen.

Meine Wanderung durch Konstantinopel beginne ich an der Hand von Dilichs Vogelschau mit einer Umkreisung der Mauern von Stambul.

Von der Nordspitze, den Blachernen, jetzt Aiwan Serai, zunächst die Landmauer entlang gehend, erkennt man alsbald, daß die Zeichnung hier zuverlässiger ist als die Beschriftung[1].

A. Caligaria Porta T.(urris) Egricapi. Das krumme Tor, wie es Schweigger nennt — egri heißt auf türkisch krumm. Die Bezeichnung ist richtig, aber Egri Kapu ist nicht in den Plan eingezeichnet, die Beschriftung steht südlich vom Isaacturm und nördlich dicht neben Tektur Serai, also dort, wo sich die alte Kerkoporta befand. Die ganze Lage aber weist darauf hin, daß Dilich beim Beschriften Egri Kapu mit Edrene Kapu verwechselte. Vor dem Tore befindet sich eine Bastion, die heute nicht mehr erhalten ist. Es folgt:

B. Adrianopolitana, Edrene Kapu, das wieder ein Vorwerk zeigt. Die Beschriftung verwechselt das Tor mit Top Kapu, denn das Tor ist südlich vom Tal des Lycus eingezeichnet.

C. Top Capisi est porta Romani, dargestellt ist nicht Top Kapu, sondern Mewlane Kapu. Bemerkenswert ist der eigenartige Zwinger, der dem Tore vorgelegt ist.

D. Neoporta liegt an jener Stelle, wo sich die vermauerte Pforte befindet, hinter Agatsch Serai. Gemeint ist aber das Tor, das noch im 19. Jahrhundert Jeni Kapu hieß (jeni = neu). Schweigger erwähnt dies Tor nicht.

E. Porta Aurea vel Silyuriae. Dargestellt ist Silivri Kapu mit seinen Vorwerken. Aber Silivri Kapu ist nicht die Porta aurea. Die Zeichnung ist hier zuverlässiger. Es ist Jedikule Kapu eingezeichnet, jedoch nicht beschriftet. Dahinter sieht man, etwas zu dicht an das Marmarameer gerückt, das Siebentürmeschloß, nicht aber das Goldene Tor, das damals schon vermauert war.

F. Porta Septem Turrim schrieb Dilich an der Stelle von Narli Kapu, also an ein gegen das Marmarameer sich öffnendes Tor.

Man sieht hieraus, daß Dilich wahrscheinlich die Zeichnung eines anderen kopierte und nach den ihm zugänglichen Quellen die Tornamen fast durchweg falsch einschrieb.

Auch an der Küste des Marmarameeres steht die Beschriftung nicht ganz richtig. Wir lernen zunächst die Küste des Stadtteiles Psamatia als

Rhodia p(ortus) kennen. Hier legten also die Schiffe von Rhodus an. Weiter folgt

Blancha, und erst dahinter

Psamatorum porta, als welche Dilich die jetzige Daud Pascha Kapu bezeichnet. Blancha nennt er also nicht das jetzt Vlanga Bostani genannte Gelände, sondern das Gebiet von Jeri Bostan. Interessant ist das folgende Ufergelände bis zu

Catoscalii p(ortus). Man erkennt nämlich, daß der heutige Vlanga, in den man den Lykus einmünden sieht, im 16. Jahrhundert noch teilweise als Hafen diente, noch nicht völlig zugeschwemmt und zum Gartenland gemacht war. Jeni Mahalle, das neue Stadtviertel steht natürlich auch noch nicht, ebensowenig wie die Mauern um diesen. Auch Buondelmonti nennt diesen Ort Condascalii und den weiter westlich liegenden porto ualanga.

Vom Hafen des Kontoscalion, der 1273 ausgebaut wurde, erkennt man heute noch Reste eines in das Meer hinausgebauten Wellenbrechers, etwa 400 Meter östlich von Kum Kapu, dort wo Millingen die Lage des Hafens des Heptascalion annimmt.

Es folgt bei Dilich

G. Portus Gal. Calergo Limane mit einer landwärts dreiseitigen Ummauerung, der jetzt verschlammte Hafen, der heute als Platz Cadriga

[1] Die Beschriftung auf Dilichs Plänen, sowie nach Schweigger, ist in den nachfolgenden Zeilen in gesperrter Schrift wiedergegeben.

Limani heißt. Liman bedeutet Hafen. Millingen nennt ihn Hafen der Sofia oder Hafen des Julian. Es ist jener Hafen den byzantinische Quellen oft erwähnen und den zuletzt Kaiser Andronicus Comnenus ausschlämmen und befestigen ließ. Unklar ist nur der Name Gal(eria?, -era?) Calergo.

Con Capsi seu Porta Caterlegirnensis. Auch Schweigger erwähnt Con capsi und zwar als verschlossenes Tor und nur dieses an der Südseite, an der Küste der Propontis. Gemeint muß sein Tschatladi Kapu, das zerbrochene (von tschatlak, zersprungen) Tor, wohl die alte Porta ferrea oder Cidera, die in den italienischen Plänen von 1520 und 1574 als porta liona della riva erscheint.

Landeinwärts von dieser liegt

H. Ispahi Meidan seu novus Hippodromus, ein leerer Platz von stattlicher Ausdehnung, also der Reitplatz des Spahi, der sich nordwestlich von Tschadladi Kapu bis an die Seraimauer erstreckte. Daneben stand

8. Zeughauß vor das Seraglium, das in den Plänen von 1520 und 1574 Arsenale genannt wird, eine Baugruppe, die mit dem Anwachsen der Arsenale in Pera-Galata, ebenso wie das Neorium an Bedeutung verlor. Der Plan von 1420 führt hier den Porto di palatii imperiali auf. Schon Hartmann Schedel (1493) zeichnete hierher die stabula camelorum und stabula equorum und noch Gerlach sah hier den kaiserlichen Marstall für 100 Pferde, nahe dem Tor, das er Ahar Kapsi oder Stalltor nennt. Er verwechselt dabei Achyor oder Achor Kapu mit Gülhane Kapu, dem Rosenhaustor, das hier an der Südostecke die Seraimauer durchbricht.

Die ganze Küste der Propontis hatte unverkennbar byzantinischen Zeiten gegenüber an Bedeutung eingebüßt. Die Häfen, die leicht verschlämmten und durch Molen vor dem Südwinde geschützt werden mußten, wurden von den Türken nicht mehr ausgebaut. Dilich zeigt wenig Interesse für die anliegenden Stadtteile; auf den anderen Plänen erschienen sie leer und wüst. Noch heute befinden sich dort nur unbedeutende Bauten.

P(orta) Ursina nennt Dilich ein Tor, vor dem eine eigenartige runde Insel im Meere liegt. Sie nimmt etwa die Mitte zwischen Tschatladi Kapu und Akhor Kapu ein, wo jetzt noch einige Felsen vor dem Strande liegen. Der Name geht vielleicht auf die Venetianer-Familie Orsini zurück, ist mir sonst aber nirgends begegnet.

Porta Achurit, Akhor Kapu.

Wir gelangen nun an die mit besonderer Sorgfalt behandelte Landspitze, auf der Sultan Mahommed den neue Serai zu bauen begonnen hatte. Dreimal erscheint die Zahl 12 in der Vogelperspektive, neben Akhor Kapu und neben dem Haus der kaiserlichen Galeeren nahe dem heutigen Bahnhof und an der Landspitze. Er bezeichnet diese Zahl „Biß an diesem thurm vom eussersten eck der Seraglii an darff kein Schiff an landt fahren."

Ich bemerkte bereits oben, daß sich Dilich die Darstellung des Serais besonders angelegen sein ließ. Sowohl die Ansicht als die Vogelschau gab er in einem vergrößerten Sonderblatt. Und auf diesem zeigt sich, daß der Zeichner, wohl zweifellos Lorichs, gute Kenntnis vom Bau hatte, wesentlich bessere als die übrigen Topographen. Den beiden Blättern ist auf Seite 19 ein besonderer Index beigegeben. Ich komme weiterhin auf den Serai zu sprechen, setze zunächst meine Wanderung längst der Mauer fort, nun also auf einem Gebiet, das auch auf dem Landwege, wie auf dem Seewege, Männern und namentlich Christen schwer zugänglich war.

Von den Toren gegen die Propontis zu kennt Dilich keins. Nördlich von den dem 18. Jahrhundert angehörigen Indschidi Kiosk befindet sich ein bisher völlig übersehenes byzantinisches Tor, wohl das der Hodigitria, wenn gleich die Bezeichnung für dieses bei Johannes Ducas als kleines Tor dem mächtigen Bau gegenüber nicht recht passen will.

An der Seraispitze, Serai Burnu, sieht man die doppeltürmige, meist als St. Barbarator bezeichnete Anlage, die erst im 19. Jahrhundert verschwand. Dilich nennt sie Porta S. Demetrii und im Index 4. Tor am Seraylio gegen der Insel, im Sonderindex für die Serai aber 1. das hinderste Schloßtor, Top kapu.

Die in der Stadt-Vogelschau etwas zu lang ausgefallene Strecke von der Seraispitze bis an jene Stelle, wo die Seraimauer die Stadtmauer wieder trifft, ist unbeschriftet. Es folgt

6. Hauß darin des Kaisers Galee verschlossen wird. Gerlach erwähnt hier noch

die Königliche Pforte der Stadt Byzanz, die sonst nicht genannt wird. Gemeint scheint mir hiermit Demir Kapu, das schöne Tor, das die Seraimauer gegen Nordwesten durchbricht. Demir heißt Eisen, auch Anker. Der Name bezieht sich wohl auf die dort ankernden kaiserlichen Schiffe. Schweigger nennt es Wascha capi, das Tor der Pascha. Ferner nennt Dilich die

Porta Neorii. Das Neorium ist schon zu byzantinischer Zeit die Staatswerft gewesen. Die Türken legten noch jene von Tershane und Tophane zu beiden Seiten von Pera Galata an. Infolgedessen

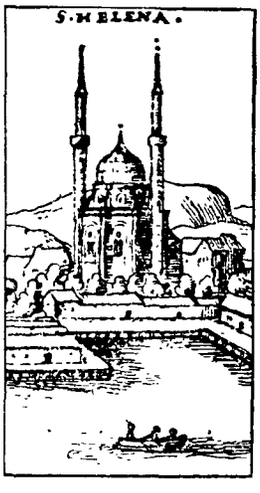


Abb. 3. Ejjub Dschami. Nach W. Dilich.

schwand die Bedeutung des Neoriums anscheinend schon im 16. Jahrhundert erheblich. An seine Stelle trat der Hafen der Hofgaleeren. Es entstanden dementsprechende Bauten, so das heute noch neben dem Bahnhof sich erhebende mächtige Haus der Botfahrer, Kaikhane. Dagegen wurde der Platz immer wichtiger für den Handel, namentlich für den der Juden. Gerlach nennt das Tor das prächtige, jedoch unter dem Hinzufügen, daß es jetzt die Judenpforte genannt werde. Schweigger nennt sie daher auch Dschifur cagi, Judentor. Denn schifud ist der Spottname der Juden (jahudi). Porta judei heißt das Tor schon im Plan der Buondelmonte. Porta scutarica, Tor von Skutari nennt es gelegentlich Gerlach.

In der Nähe lag die Synagoge, nach Lorichs etwa dort, wo später Rüstem Pascha seine Moschee baute.

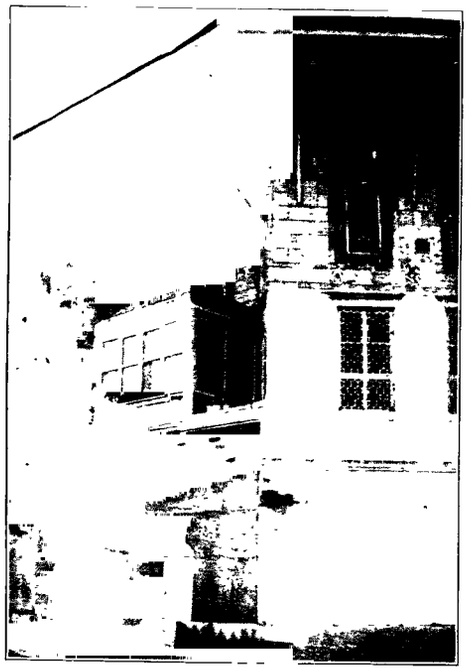
17. Überfahrt zwischen Konstantinopel und Pera. An dieser Stelle hat der Plan von 1574 die Bemerkung Loco dove si paga li grip per montantam ver Borsia; und Valvassore sagt: Schala dove se pagano ligripi che vanot (?) ver bursia. Grippo ist eine Schiffsart, unter Borsia ist wohl Brussa zu verstehen. Es ist dies der jederzeit lebhaften Verkehr aufweisende Teil der Küste vor der im 17. Jahrhundert erbauten Jeni Walide Dschami. Von hier aus beginnt Gerlach (S. 453), nachdem er wegen widrigen Windes eine Seefahrt unterlassen, seine Wanderung längst dem Ufer nach den Blachernen, die für die Schilderung des Hafenlebens manches beachtenswerte bietet.

P(orta) Piscaria, so genannt bereits bei Buondalmonte, das Fischer- oder Fischmarkttor, Balukbasar capi bei Schweigger und so noch im 19. Jahrhundert genannt. Balyk heißt türkisch der Fisch. Lorichs faßt beide nahe nebeneinanderliegende Tore zusammen: Juden- und Fischerporten; in griechischer Zeit Porta peramatos oder Ichtyra. Daneben stand nach Gerlach und Schweigger der Galgen.

20. Fischerheußlein, darinnen man Fische verkauft. Von diesen Häusern berichtet Gerlach, daß hier der vom Kaiser erpachtete Fischzoll durch Türken und Juden eingezogen wurde. Er freut sich der unglaublichen Mengen Austern, Meerspinnen, „Platriß" und Muschelfische. Nicht weit davon stand ein hoher und weiter Turm, in dem das Salz für die ganze Stadt verkauft wurde. Pächter des Salzvertriebes war Michael Kantakuzen, der vielgehaßte griechische Finanzmann, der 1578 gehenkt wurde. Diese Zölle dürften der Grund sein, warum sich hier die Griechen festsetzten, und jene Fanoriotenhäuser entstanden, unter denen Gerlach das des Raoul erwähnt, der es um 1518 gebaut und dem Michael Kantakuzen verkauft habe. Bei Dilich folgt nun

P(orta) Gemisia, es ist dies das Tor, das Lorichs Obsttor nennt. Denn türkisch heißt Obst jemisch. Gerlach nennt es Wacht- oder Kerkertor, weil dort die Gefangenen seien. Er erwähnt die Inschrift an mehreren dortigen Türmen: Theophili Turm, der in Christo fest steht.

Auch Lorichs berichtet von dem Turm, in den



1.

Ansichten aus Top Kapu Serai.

Abb. 1. Hirkai-scherif odasi.

Abb 2 Innenansicht der Kaserne der Verschnittenen.

Abb. 3. Kubbe alty und der Diwan.

Abb. 4. Blick vom Hof auf das Schatzhaus.

Abb. 5. Arsch odasi und neue Bibliothek.

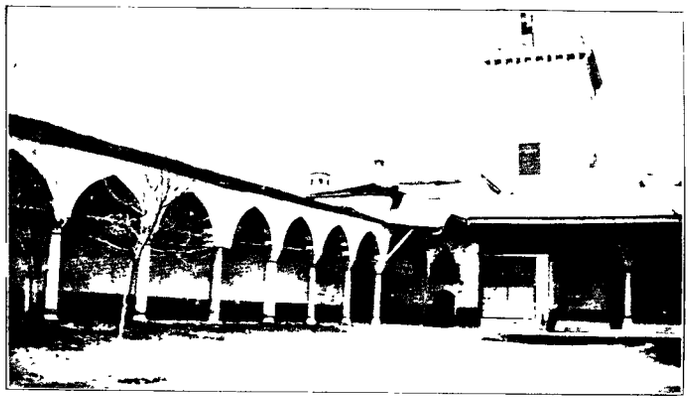
Abb. 6. Blick auf das Schatzhaus von außen.

Abb. 7. Blick aus dem Gartentor.

Abb. 8. Die Kioske an der Gartenterrasse.



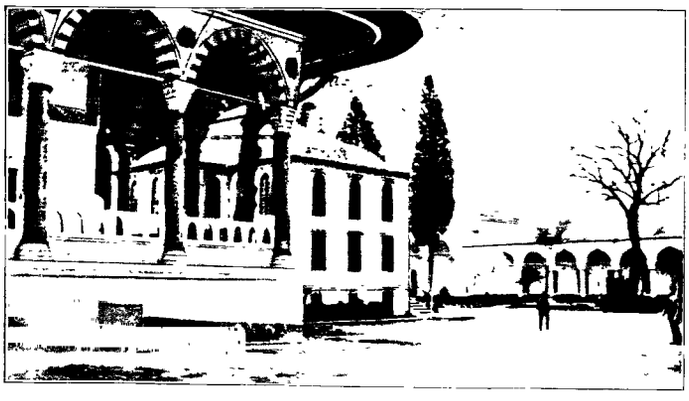
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

das in der Stadt ergriffene, gemeine Volk geworfen wird. Nicht weit davon dürfte das Kleine Tor gelegen haben, das die Türken bauten, nachdem sie, wie Gerlach berichtet, das Richttor geschlossen hatten. Schweigger nennt es Neues Tor; Jeniscapi, Lorichs: S. Antonis-Pforte.

P(orta) Lignaria, das Holztor, Odun Kapu, denn odun heißt Holz; bei Gerlach das Richttor, über dessen Oberschwelle gestanden habe: Die Todesgedanken sind nutz zum Leben. Noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts befanden sich hier die Sägemühlen.

P(orta) Farinaria, das Mehltor des Schweigger; das schon bei Buondelmonta porta de la farina heißt, jetzt Un kapu von un, Mehl.

Jubalica p. p., genannt von tschubal, der Sack, daher auch bei Lorichs Sacktor. Er setzt den Namen freilich fälschlich an das folgende, das Fischtor. Es ist dies das Tor, das Gerlach ξουπαλή nennt, wohl weil er das Wort für dem Griechischen entlehnt hielt.

Hagia, nach Gerlach das Tor zur heiligen Theodosia, eine hohe prächtige Pforte mit Marmorpfosten und -Oberschwelle. Hier drangen nach seiner Ansicht die Türken bei der Belagerung von 1452 ein. Vor dem Tor befand sich ein großes Kaufhaus für Früchte, während Valvassore hier den Fischern ihren Stand gibt. Schweigger nennt es bestätigend Bali capi, das Fischtor (balyk, der Fisch). Jetzt noch heißt es Aja Kapu. Gerlach besuchte von hier die Kirche der heiligen Theodosia, die „Daultschami, Rosenglaß" genannt wurde. Gemeint ist die Güldschami, die er ein großes weites Gebäu mit Blech bedecktes nennt. Ähnlich stellt sie Lorichs dar. Die Kuppel, die sie jetzt bekrönt, ist demnach eine spätere Zutat.

Phanaria, das Tor des Stadtteiles Fener, nach dem Leuchtturm benannt, daher auch von allen Deutschen Laternentor genannt, die porta Lacherne des Buondelmonte.

Diplophanata, das alte Dyplophanarion, bei Schweigger das andere Laternentor genannt. Dieser führt aber, wohl irrtümlich, noch ein zweites Tor auf, Palat capi, das Pfalztor, also das heutige Balat Kapu.

P(orta) Cynigi, die πύλη τοῦ κυνηγοῦ also das Jägertor oder Jagdtor. Gerlach erklärt diesen Namen damit, daß dieses im Strauch- und Buschwald gestanden hatte, in dem Hasen und Hirsche gejagt worden seinen. Lorichs nennt es das Jobstor. Er hatte tatsächlich den Namen von dem Kynkoion oder Kynegion, dem in der Nähe befindlichen kaiserlichen Jagdgehege.

Xyloporta, die Gerlach ἡ βλαχερνῶν, Schweigger aber Eiub-basar capi, das Jobvorstädter Tor nennt, das heutige Aiwan serai Kapu. Vor diesem Tor, erzählt Gerlach, wurden Gläser gebrannt.

Vor der Stadtmauer sieht man auf Dilichs Plan die Anfänge der Vorstädte Otakdschilar und Ejjub, dort bezeichnet.

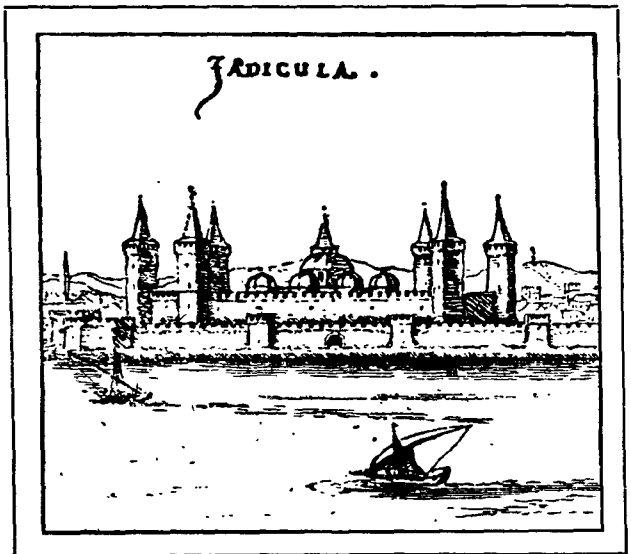


Abb. 4. Das Siebentürmeschloß. Nach W. Dilich.

48. Sultan Solymanni praeceptoris begräbnuß. Es ist dies die Türbe des 1540 verstorbenen Muhejeddin Sirek. Auch sind noch einige weitere Moscheen angegeben, schließlich unter

51 die Ejjub Dschami (Abb. 3) mit ihren beiden Minare, die noch einmal als St. Helena in gesonderter Darstellung erscheint. Da der jetzige Bau dem endenden 18. Jahrhundert angehört, ist die Darstellung beachtenswert. Ebenso

Jadicula, das Siebentürmeschloß. (Abb. 4.) Dieses Staatsgefängnis hat Lorichs schwerlich im Innern gesehen. Auch Gerlach erzählt nur, er sei daran vorübergegangen. Die Darstellung mit dem großen Kuppelbau in der Mitte als siebenter Turm entspricht wenig der Wirklichkeit.

(Schluß folgt.)

Sultan Soliman als Retter des Sanct Georg zu Ofen.

Mitteilung von Georg Jacob-Erlangen.

Aus dem 17. Jahrh. besitzen wir in Evlija einen türkischen Geographen, der mit einer umfassenden Vielseitigkeit, die von keinem seiner arabischen Kollegen auch nur annähernd erreicht wird, nicht nur das osmanische Reich, sondern auch das von ihm bereiste Abendland (im siebenten, noch ungedruckten Bande z. B. Deutschland) schildert. Die Erschließung seines Werkes würde für Sprachwissenschaft, Wirtschaftsgeschichte, Landes- und Volkskunde des vorderen Orients und andere Disziplinen von der größten Wichtigkeit sein. Leider sind von den zehn Bänden, die in der Pertev-Pascha-Bibliothek zu Skutari liegen, bisher nur sechs in Konstantinopel (1314 ff.) und zwar mit zahlreichen Kürzungen und Versehen, über die ich an anderer Stelle zu handeln gedenke, gedruckt. Hammers englische Übersetzung (London 1850) stellt nur einen Auszug der beiden ersten Bände dar. Der sechste Band, von Karácson (Budapest 1904) ins Ungarische übertragen, enthält eine sehr eingehende Beschreibung Ungarns unter türkischer Herrschaft. Aus ihm möchte ich als kleine Probe, die nach verschiedenen Seiten Interesse hat, von der Schilderung Ofens den Anfang des Abschnitts über die Wohltätigkeitsanstalten der innern Festung in deutscher Übersetzung mitteilen.

Wer Ofen besuchte, kennt das alte Standbild des heiligen Georg bei der Mathiasstiege (Mátyás lépcső), die zur Mathiaskirche emporführt. Über das Kunstwerk habe ich in der kunstwissenschaftlichen Literatur vergeblich nähere Auskunft gesucht. Wenigen dürfte bekannt sein, daß wir seine Erhaltung Sultan Soliman dem Großen, dem Belagerer Wiens, verdanken, während sein berühmter Schejch ul-Islâm Ebu's-su'ûd († 1574 D) die Zertrümmerung verlangte.

(Evlija's Sejahatname[1], 6. Band, S. 237/8:)

„Die Wohltätigkeitsanstalten der inneren Festung. Ihre Moscheen belaufen sich insgesamt auf 21 Gebetsnischen. Die Sülejman[1]-Chan-Moschee war vordem eine kunstvolle Kirche. Die Länge dieser alten Moschee von dem Tor gegenüber der Gebetsnische bis zu dieser beträgt 200 Fuß und ihre Breite 100 Fuß. Sie hat ein Minaret (S. 238), das vormals Glockenturm war. 210 Stufen hoch ragt das Minaret empor, und winzig erscheint Pest von seiner Höhe; ich betrachtete die Ebenen von Ofen. Es ist ein aus reinem weißen Marmor gefertigtes wohlproportioniertes und kunstreiches Minaret. Diese Moschee hat zwei Tore.

Vor dem Tore an der Ostseite hat ein Ferhâd-ähnlicher[2] Meister einen geflügelten Drachen aus weißem Marmor gebildet, gleich als ob dieser lebendig wäre; er steht da, seinen Mund öffnend, seine Lippen ausspannend und seinen Schwanz ringelnd. Vor dem Drachen sitzt der heilige Georg, dem Götzen Lât[2] vergleichbar, auf einem Rosse und indem er ihm mit einer Lanze einen Stich beibringt, ist er im Begriff, ihn von vorn zu packen und zu zertreten.

Als zur Zeit der Eroberung [durch die Türken] Ebu's-su'ûd erklärte: „Bildnisse sind verboten, dieses Abbild aber hat man nicht zertrümmert," betätigte der Glaubenskämpfer Sülejman Chan seine milde Gesinnung, indem er mit den Worten: „Niemand soll dieses Standbild schauen; die Gläubigen sollen es nicht sehen" seinen Kaschmirschal vom Halse nahm, über diese Gestalten decken ließ und sie so vor der Zertrümmerung errettete.

Aber diese herrliche Moschee ist nicht mit Kuppeln aus Werksteinen gebaut. Die Dächer aller Wohltätigkeitsanstalten über wunderbar ausgemalter Decke, die auf lauter Cypressen-Pfeilern ruht, sind mit dunkelfarbigem Blei gedeckt."

[1] Reisewerk, die Türken sprechen so, indem sie, worauf mich Snouck Hurgronje aufmerksam macht, das Wort an sejah (arab. sajjâḥ) Reisender anlauten; ein arabischer Grammatiker würde sijâḥet erwarten.

[1] Die türkische Form des Namens Soliman.

[2] Solche Vergleiche sind rein rhetorisch zu verstehen.

Turkmenenteppiche.

Von Josef Kuderna-Wien.

Mit 8 Abbildungen auf 2 Tafeln (III—IV).

Der orientalische Teppich hält seit mehreren Jahrzehnten das Interesse der Gelehrtenwelt und einer breiten Schichte des Publikums gefangen: erstere sieht in ihm ein bedeutendes Hilfsmittel für kunst- und kulturhistorische Studien und letzteres konzentriert seine erfüllbaren Wünsche oft auf den Besitz echter Smyrna- und Perserteppiche. Der Laie kennt nur diese beiden Gruppen orientalischer Teppiche und würde einem Händler, der einen Teppich wahrheitsgemäß als „kaukasischen" oder „zentralasiatischen" anpreisen wollte, mit Mißtrauen begegnen. Übrigens sind angesichts des Umstandes, daß die meisten europäischen und amerikanischen Händler ihren Bedarf nicht an den Erzeugungsstätten selbst, sondern in Konstantinopel zu decken gezwungen sind, diese oft selbst nicht imstande, die gekaufte Ware richtig zu klassifizieren.

Eigentlich sollte die einschlägige Literatur in jenen Gesellschaftsklassen, welche Interessenten für echte Teppiche sind, heute schon genügend aufklärend gewirkt haben. Sie sollte es — ob sie jedoch dazu die Eignung besitzt, ist eine andere Frage. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß der Literatur im Verein mit großartig angelegten Ausstellungen das Verdienst gebührt, den orientalischen Teppich im allgemeinen ins rechte Licht gerückt zu haben, aber sie weist in der Gruppeneinteilung noch derart klaffende Lücken auf und ist gegen einzelne Erzeugungsgebiete von einer geradezu klassischen Ungerechtigkeit, daß uns der oben erwähnte Umstand, im Handel meist nur als „Perser" und „Smyrna" bezeichneten Teppichen zu begegnen, nicht wunder nehmen kann.

A. Riegl, dessen im Jahre 1891 erschienenes Werk „Altorientalische Teppiche" in der deutschen Lesewelt wohl das bekannteste ist, negiert das geometrische Muster der Nomadenteppiche als selbstständige, nationale Form und behandelt die für uns heute in Betracht kommende, sehr wichtige „zentralasiatische Teppichgruppe" als „Perser" im weiteren Sinne. Er schreibt nach der Besprechung der Nomadenteppiche ausdrücklich: „Es erübrigt uns noch die dritte und vielseitigste Gruppe von orientalischen Teppichen, die persischen im engeren Sinne, kennen zu lernen." So oder ähnlich urteilten vor und nach ihm Semper, Birdwood, Robinson, Lessing und andere und es fand sich meines Wissens nach bis in die jüngste Zeit niemand, um diese Ansicht ernstlich zu widerlegen.

In dem populär geschriebenen Werke „Handbuch der orientalischen Teppichkunde", welches 1909 im Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig, erschien, habe ich als Mitarbeiter auf eine strengere Sonderung der zentralasiatischen Teppiche, als sie bisher üblich war, gedrängt. Julius Orendi, welcher nach dem plötzlich erfolgten Tode seines Freundes Rudolf Neugebauer die Fertigstellung dieses Werkes übernahm, konnte sich meiner Anschauung nicht verschließen, obzwar ich damals noch kaum in der Lage gewesen wäre, überzeugende Beweise dafür zu erbringen, warum dem zentralasiatischen Teppich ein ganz anderer Platz, als der ihm zugewiesene, gebühre. Mich leitete nur eine Empfindung, welche zu meiner Genugtuung der überaus gewiegte Praktiker Julius Orendi teilte.

Im Februar 1908 war in Petersburg der erste Teil und im Mai 1909 der zweite Teil eines Werkes, verfaßt vom General A. Bogoljuboff „Les tapis de l'Asie centrale" in russischer und französischer Sprache erschienen und wurde, nachdem ich mich durch eingehendes Studium von der außerordentlichen Wichtigkeit der behandelten Materie und der Originalität des Autors überzeugt hatte, von mir im Jahre 1910 in die deutsche Sprache übersetzt (A. Bogoljuboff „Teppiche Zentralasiens" Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig).

A. Bogoljuboff steht bezüglich der zentralasiatischen Teppiche mit nahezu sämtlichen Autoren, welche dieses Thema vor ihm behandelten, auf einem gegensätzlichen Standpunkt. Dieser Autor war eine zeitlang der Kommandant des transkaspischen Gebietes, welches im Jahre 1885, nach dem Falle von Geok-Tepe unter russische

Herrschaft fiel. Als solcher wurde er im Jahre 1900 von der Regierung mit der Aufgabe betraut, eine ethnographische Karte der transkaspischen Provinz für die Pariser Weltausstellung entwerfen zu lassen. Einer seiner Offiziere, der Kapitän F. Michailoff, stellte unter der Leitung seines Kommandanten diese Karte fertig und begleitete sie mit einer Broschüre: „Les indigènes de la province Transkaspienne et leur vie." Die Studien, welche zur Erreichung des Endzweckes notwendig gewesen waren, brachten den General Bogoljuboff in innigen Kontakt mit der Bevölkerung der ihm unterstehenden Provinz und erschlossen ihm ganz neue Gesichtspunkte bezüglich der Lebensweise der bisher nur wenig bekannten Nomadenstämme zwischen dem Kaspi- und Aralsee. Ein besonderes Interesse erweckte in ihm die Hausindustrie dieser unzivilisierten, ewig herumwandernden Horden, welche an Teppichen derart Mannigfaltiges und Schönes produzierten, daß er sich sagen zu dürfen glaubte, an ihnen einen wichtigen Behelf für wissenschaftliche Studien gefunden zu haben. So wurde Bogoljuboff ein leidenschaftlicher Sammler und hatte als Kommandant der Provinz ein leichtes Feld, alle im transkaspischen Gebiet vorkommenden Teppichtypen in die Hände zu bekommen. Als er im Jahre 1901 von seinem Posten abberufen wurde, besaß er eine Sammlung von 139 Teppichen und ein Album mit 62 Original-Aquarellen, welche er von den charakteristischesten Typen durch den Maler K. Mischin an Ort und Stelle hatte anfertigen lassen. Das letztere sowie 40 der schönsten Teppiche aus seiner Sammlung schenkte Bogoljuboff dem Museum Alexander III. in Petersburg. Seine gewissenhaften Studien legte er in dem bereits erwähnten Werke „Les tapis de l'Asie centrale" nieder und wir benützten dasselbe als Hauptquelle zur Lösung der Frage: „Haben die Turkmenenteppiche Zentralasiens Anspruch, eine in jeder Beziehung selbstständige, orientalische Teppichgruppe zu bilden?"

Wir würden den Rahmen dieses Aufsatzes weit überschreiten, wollten wir uns mit der Geschichte der Turkmenen, welche überdies ziemlich dunkel ist, eingehender befassen. Es sei nur beiläufig erwähnt, daß die verschiedenen, sich immer bekämpfenden Nomadenstämme, welche wir als „Turkmenen" zusammenfassen, schon im frühen Mittelalter in dem Gebiete zwischen Kaspi- und Aralsee hausten und ihre Beutezüge in das nördlich gelegene asiatisch-russische Grenzgebiet einerseits und in die nördlichen Provinzen Persiens anderseits ausdehnten. Dieser letztere Umstand mag wohl den Gedanken aufkommen lassen, die Turkmenen könnten dort die Teppichknüpfkunst gelernt haben, wo sie gerade im Mittelalter in höchster Blüte stand: in Persien. Wohlgemerkt, wir sprechen nur von der Technik der Teppichknüpferei, denn von der Ornamentik wollen wir vorläufig ganz absehen. Bei den Persern war die Teppichknüpfkunst immer ein streng gehütetes Geheimnis und zu freiwilligen Lehrmeistern der, von der Kultur unbeleckten Nomadenstämme, welche überdies durch ihre Raubzüge eine gefürchtete Landplage bildeten, werden sich die Perser kaum verstanden haben. Im Laufe der Jahrhunderte kam es allerdings vor, daß die Perser einzelne Hauptstämme der Turkmenen besiegten und deren Gebiete okkupierten oder den betreffenden Stamm exilierten. Im ersten Falle beschränkten sie sich wohl nur darauf, die festen Punkte, deren es bei nomadisierenden Völkern naturgemäß nur wenige gab, durch starke Truppenabteilungen so lange besetzt zu halten, als es eben anging, denn Fremdherrschaft ertrugen die Turkmenen nie und verstanden es bis gegen Ende des XIX. Jahrhunderts stets, jedes fremde Joch verhältnismäßig rasch abzuschütteln. Da sich nun sowohl bei den Persern als auch bei den Turkmenen nur die Frauen mit der Teppichknüpferei befassen, hätte die Annahme, daß die Perser bei derartigen Okkupationen keine andere Sorge gehabt hätten, als teppichknüpfende Perserinnen zur Unterweisung der Turkmenenfrauen ins Land zu beordern, wohl nicht den geringsten Anspruch, ernst genommen zu werden. Der andere Fall hätte mehr Wahrscheinlichkeit für sich, denn die Turkmenen hätten Gelegenheit haben können, die Teppichknüpferei zu erlernen, als sie gezwungenermaßen unter den Persern leben mußten. Die guten turkmenischen Teppicherzeugnisse lassen sich jedoch, was Qualität anbetrifft, den besten persischen Erzeugnissen gleichstellen und diese wurden seit altersher vorwiegend im zentralen und südwestlichen Teile Persiens geknüpft — in Landstrichen, wohin man besiegte Turkmenenstämme nie verpflanzte. Und wie

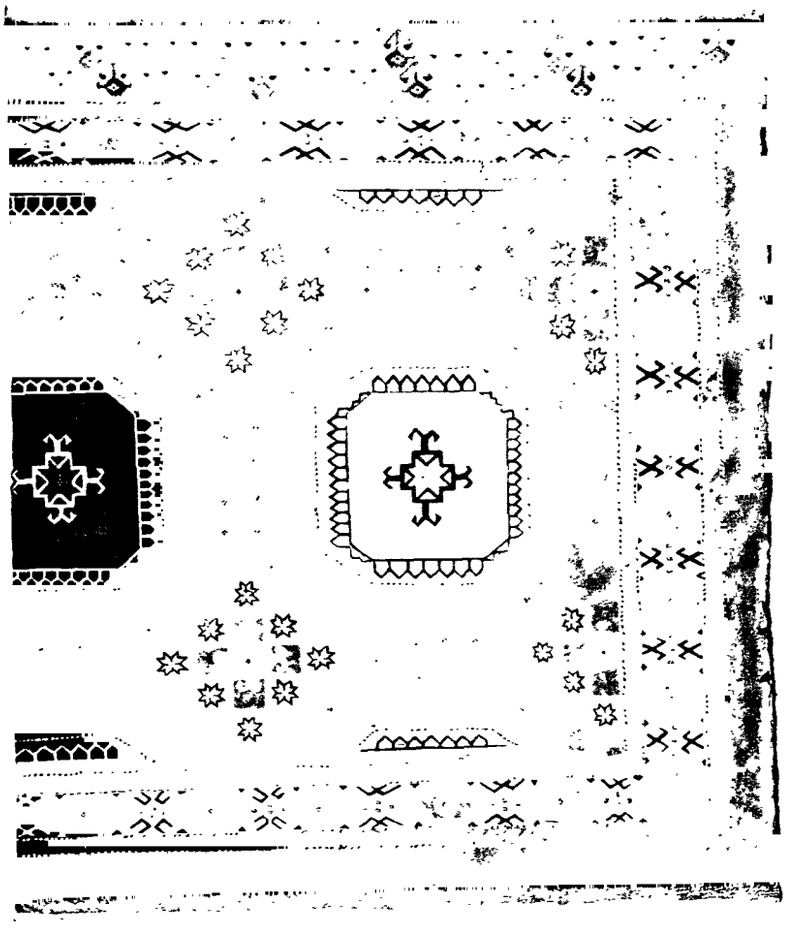


Abb. 1. Thekinischer (Teke-) Tschowal mit typischen, salorischen Gülen.

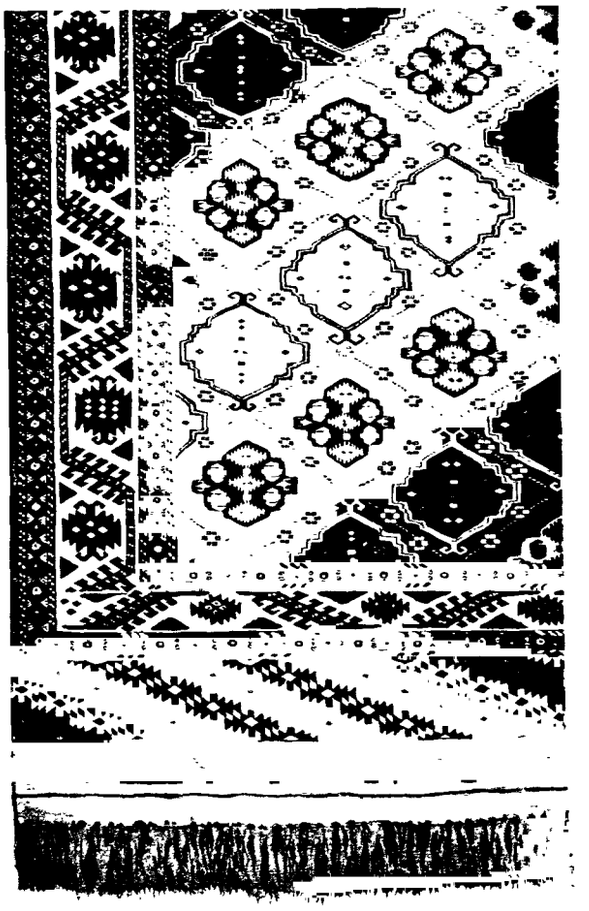


Abb. 2. Teppich vom Stamme Tschaudor (jomudische Gruppe).



Abb. 3. Teppich mit jomudischen Gülen. In der Bordüre typische, turkmenische Trapezlinie. Im Besitz der Familie Neugebauer. Aus „Handbuch der orientalischen Teppichkunde" von Neugebauer & Orendi.

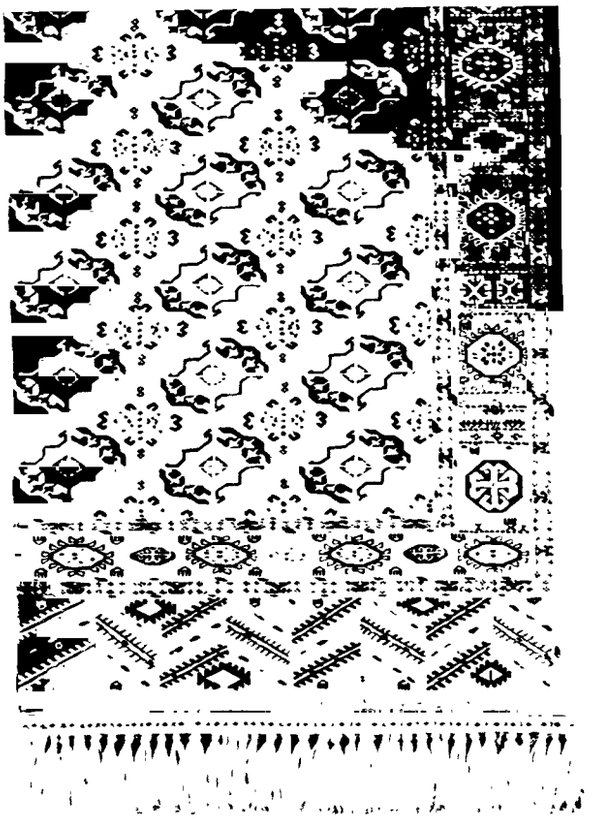


Abb. 4. Ca. 100 Jahre alter Teke-Teppich mit beinahe allen charakteristischen Elementen der turkmenischen Ornamentik.

Reproduziert mit Ausnahme von Abb. 3 aus: A Bogolubow, Tapis de l'Asie Centrale (Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig).

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

schwer — ja unmöglich es ist — gute persische Teppiche nachzuahmen, wissen wir Europäer zur Genüge und selbst mit persischen Arbeitern, mit Wolle persischer Provenienz und guten, vegetabilischen Farben sind derartige Versuche europäischer Industrieller vollkommen gescheitert; denn selbst ein Laie erkennt in Europa geknüpfte „Perser" — wie sie auf der Pariser Weltausstellung in einem gewissen Grade der Vollendung geboten wurden — neben einem echten Perser sofort. Wir können aber noch weiter gehen. In Vorderasien, der Heimat der Smyrnateppiche, bemüht man sich schon lange, persische Teppiche zu imitieren und in den letzten Jahren brachten die europäischen Kaufleute verschiedene kleinasiatische Provenienzen in den Handel, welche sie für so gut nachgeahmt hielten, daß es einzelne derselben versuchten, sie als „Perser" zu verkaufen. Weit gefehlt — ich selbst kenne mehrere Fälle, in welchen sich die Käufer dagegen auflehnten, für so unwissend gehalten zu werden, daß man ihnen einen Teppich als „Perser" verkaufen wolle, der es nicht ist. Auch ungeübtere Laien, welche sich durch die Schönheit solcher Imitationen blenden ließen und den Kauf abschlossen, kamen schon meist nach kurzer Zeit zurück, um ihn rückgängig zu machen und es kam aus solchen Anlässen bereits zu einer Reihe von Prozessen, bei welchen die betreffenden Kaufleute übel wegkamen. Der Perserteppich läßt sich nicht nachahmen, denn er ist das Produkt mehrtausendjähriger Erfahrungen und die unbewußte Äußerung einer Kunst, die tief in der Volksseele wurzelt. Und dasselbe können wir von zentralasiatischen — den Turkmenenteppichen — sagen. In technischer Beziehung steht der im äußersten Westen Persiens erzeugte „Senneh"-Teppich obenan und an zweiter Stelle der „Teke"-Turkmenenteppich aus den Steppen Zentralasiens. Ich spreche natürlich von den besten Erzeugnissen, denn es gibt unter den „Teke"-Teppichen Stücke, welche mindere „Senneh"-Teppiche in Qualität und Feinheit der Knüpfung weit übertreffen und umgekehrt. Kann ein halbwildes Volk, wie es die Turkmenen seit ihrem Einfall in Zentralasien sind, in den verhältnismäßig kurzen Zeiträumen, wo sie mit Persern zusammenwohnten oder unter deren Botmäßigkeit standen, sich diese, auf einem derart hohen Niveau stehende Kunst angeeignet haben? Wohl kaum.

Bogoljuboff bringt hier eine sehr interessante, bisher wenig beachtete Behauptung aus dem Lande der Turkmenen selbst: bei ihnen sagt eine mündliche Überlieferung, daß der turkmenische Stamm der Saloren, welcher seinerzeit der bedeutendste war, den Saryken (ein Schwesterstamm) die Teppichknüpfkunst überlieferte, selbst aber zu erzeugen aufhörte, „weil die persischen Khans ihnen alle besseren Erzeugnisse wegnahmen, als sie ihre Herren geworden waren. Dieser Umstand ließ sie auf ihre traditionelle Beschäftigung verzichten" (A. Bogoljuboff, Teppiche Zentralasiens, Seite XI). Daß aber die Turkmenenen vor acht bis neun Jahrhunderten schon Teppiche erzeugten, die so vollkommen waren, daß sie die Habgier der persischen Khans erregten, wirft die Behauptung, die Perser wären die Lehrmeister der Turkmenen gewesen, vollständig über den Haufen. Zur Unterstützung dieser Tradition bemerken wir noch, daß Marco Polo auf seiner Reise in die Tartarei im 13. Jahrhundert bei den Turkmenen schöne und außerordentlich feine Teppiche fand.

Wenden wir uns nunmehr der Ornamentik der zentralasiatischen Teppiche zu. Hier hört — mit einer einzigen Ausnahme, welche wir später erörtern werden — jeder Zusammenhang mit der persischen Teppichgruppe auf und wir stoßen auf zwei grundverschiedene Richtungen der Ornamentik: der persischen, welche vegetabilische Elemente, wie Rankenverschlingungen mit Blättern und Blüten, palmetteförmige Motive und naturalistisch aufgefaßte menschliche und tierische Figuren als Hauptmotive aufweist und geometrische Elemente nur ausnahmsweise benutzt, während die Ornamentik aller Nomadenteppiche rein geometrische Elemente vorzieht. Wir vermeiden es absichtlich, hier nur von zentralasiatischen Teppichen zu sprechen, denn das geometrische Ornament ist allen Nomadenteppichen gemein: wir finden es ebenso in Kaukasien wie in Kleinasien, ja sogar — allerdings stark beeinflußt — in Persien dort wieder, wo Nomaden Teppiche erzeugen. Diesen Umstand müssen wir ganz besonders festhalten, denn er gilt uns als Beweis für das zähe Festhalten an dem durch viele Generationen Geübten, an dem in der Volksseele primitiver Menschen so tief Eingewurzelten, daß viele Jahrhunderte es nicht vermögen, selbst dort den geometrischen Charakter der Ornamentik

zu verwischen, wo gegensätzliche Elemente seit jeher die Teppichknüpfkunst beherrschten. Ganz rein und von staunenswerter Schönheit blieb die Ornamentik allerdings nur bei den turkmenischen Nomadenstämmen erhalten und der Grund hierfür ist einleuchtend: bis in die jüngste Zeit nomadisierend, blieben die meisten Turkmenenstämme von jeder Vermischung mit andern Rassen frei und bewahrten alle ihre ethnographischen Eigenarten, so auch ihre ursprüngliche Ornamentik.

Wenn wir nach dem Ursprung der rein geometrischen Ornamentik der zentralasiatischen Teppiche fahnden, so stoßen wir auf eine bisher ungelöste Frage. Riegl behauptet, daß die Ornamentik der Nomadenteppiche nur ein bloßes Linienspiel und eine Nachahmung der Natur durch rein geometrische Figuren sei. Wer aber Gelegenheit hatte, die Mannigfaltigkeit der geometrischen Elemente, deren glänzende Ausführung und die mitunter geniale Anordnung im Fond und in der Bordüre an tausenden von Exemplaren zu studieren, kann diese Ansicht nicht teilen. Ebenso die Folgerung Birdwoods nicht, der in dem geradlinigen Muster das Zeichen einer vergangenen Kultur sieht. Wir dürfen aber als unparteiische Kritiker auch nicht der allerdings sehr verlockenden Hypothese Bogoljuboffs bedingungslos folgen. Dieser nimmt an, daß die rein geometrische Ornamentik eine Epoche mitgemacht haben müßte, wo sie, „geschaffen durch die Bedingungen einer reichen und seßhaften Kultur, dazu diente, um die Tempel und Paläste zu schmücken. Als später diese Reiche und ihre Zivilisation zerstört wurden und die Völker aus dem Zustande der Seßhaftigkeit in den nomadisierenden übergingen (Völkerwanderung), unterwarfen sie sich mit ihm nicht auch den neuen Lebensbedingungen?“ (Bogoljuboff, Teppiche Zentralasiens, Seite IX). Zu dieser Annahme fehlen uns historische Anhaltspunkte ganz; wenn wir auch mit Bestimmtheit annehmen können, daß die Turkmenen ursprünglich im äußersten Osten Asiens ansässig waren, so weisen doch gar keine Daten darauf hin, daß vor der Völkerwanderung im Osten Asiens neben dem damals schon hochkultivierten China ein anderer Kulturstaat bestanden habe. Frappierend ist allerdings die Tatsache, daß alle aus Ostasien in Europa eingewanderten Völker wie Finnen, Magyaren usw. in ihrer Ornamentik die Verwandtschaft mit den Turkmenen nicht ableugnen können. Wenn wir diesen Gedanken weiter verfolgen, so eröffnet sich uns folgende Perspektive: vergleichen wir die Ornamentik der Turkmenen mit jener der Ungarn, Finnen, Bulgaren usw., so finden wir — trotz aller Verwandtschaft — daß die Liniengebung, Genialität der Ausführung und Schönheit des Kolorits der turkmenischen Ornamentik hoch über jener der letzteren steht. Der Unterschied ist so kraß, wie etwa zwischen persischen und kleinasiatischen Teppichen. Folglich wären die Turkmenen die Träger der hochentwickelten Ornamentik eines verschollenen, ostasiatischen Kulturstaates. Die Schwierigkeit dieser Annahme liegt nur in dem Umstande, daß alle Völkerstämme — einschließlich der in Ostasien zurückgebliebenen Elemente — welche diesem Staatengebilde angehört haben konnten, heute auf einer mehr oder weniger höheren Kulturstufe stehen als die Turkmenen selbst und wir befinden uns wahrscheinlich vor einem unlösbaren Rätsel.

Es ließen sich noch andere Hypothesen über die Herkunft der rein geometrischen Ornamentik der Turkmenenteppiche konstruieren, wir wollen uns aber nicht in einem Labyrinth verlieren. Für uns gilt es als feststehend, daß sowohl Riegl als auch Birdwood und andere die geometrische Ornamentik der Turkmenenteppiche mit Unrecht geringer schätzten als die krummlinige der Perserteppiche.

Das Hauptmotiv der geometrischen Ornamentik der Turkmenenteppiche ist das sogenannte „Gül“ (Rose). Jedem der turkmenischen Hauptstämme ist die Art der Ausführung seines „Gül“ charakteristisch. Die Grundform ist stets das Oktogon. In seiner Ausgestaltung am edelsten gehalten ist das „salorische Gül“ der Teke-Turkmenen. („Salorisch“ deshalb genannt, weil es von den nicht mehr teppicherzeugenden Saloren auf die Saryken und später auf die Teke-Turkmenen überging.) Es erinnert uns lebhaft an achteckige, feindurchdachte Medaillons. Der Turkmenenstamm der Jomuden liebt es, die achteckige Grundform seines „Güls“ durch zahlreiche aus- und einspringende Winkel zu verzieren und wir stoßen hier auf Gebilde, welche wir ähnlich in den Erzeugnissen höherer Goldschmiedekunst (Monstranzen u. dgl.) wiederfinden. Dieser Stamm



Abb. 5. Jomudischer Tschowal mit stilisierten, zweiköpfigen Adlern.

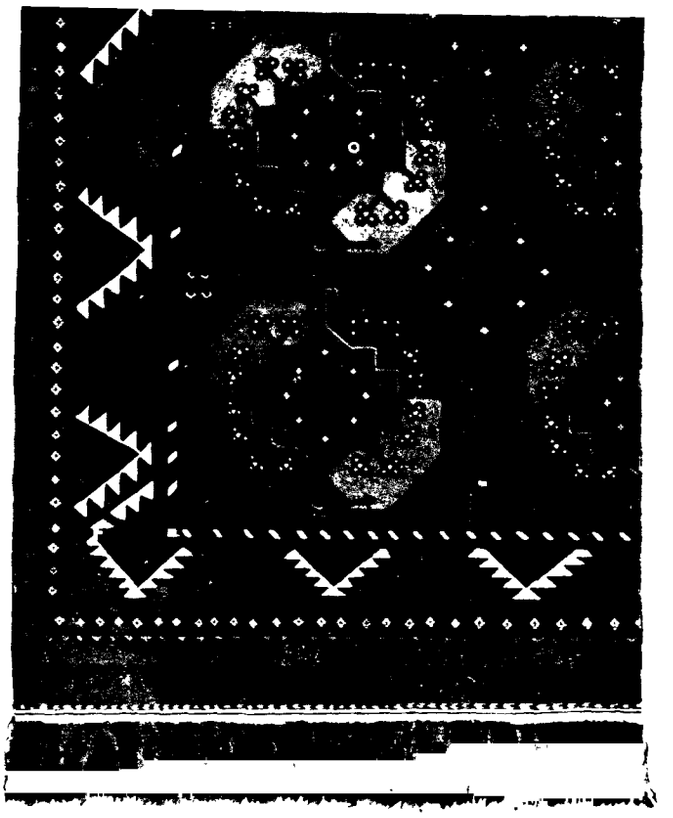


Abb. 6. Turkmenischer Afghanteppich mit charakteristischen, ersarischen Gulen.

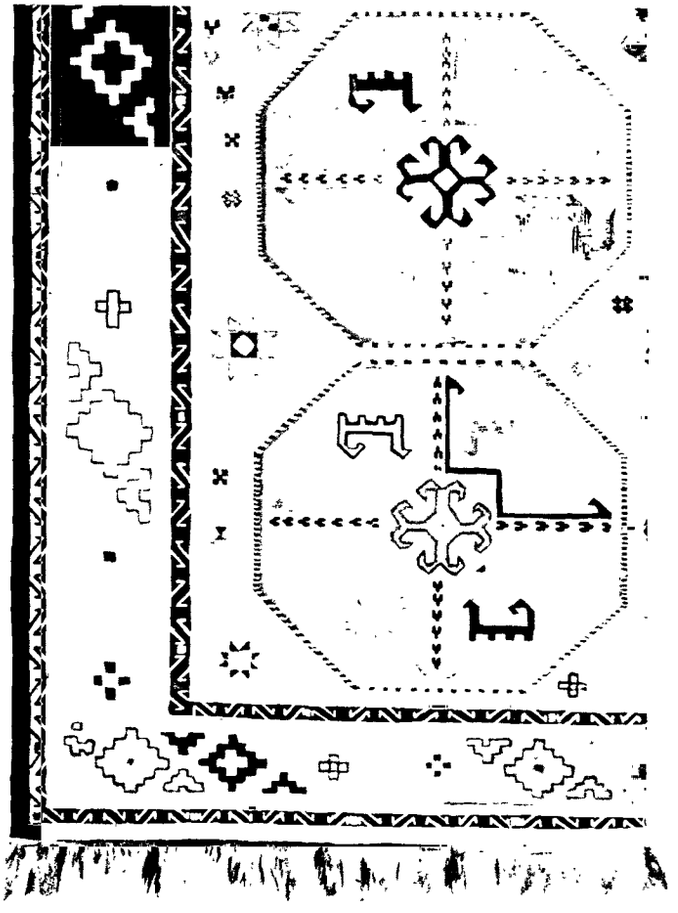


Abb. 7. Teppich des Stammes „Karakalpak", mit charakteristischen, ersarischen Gülen (ca. 150 Jahre alt).

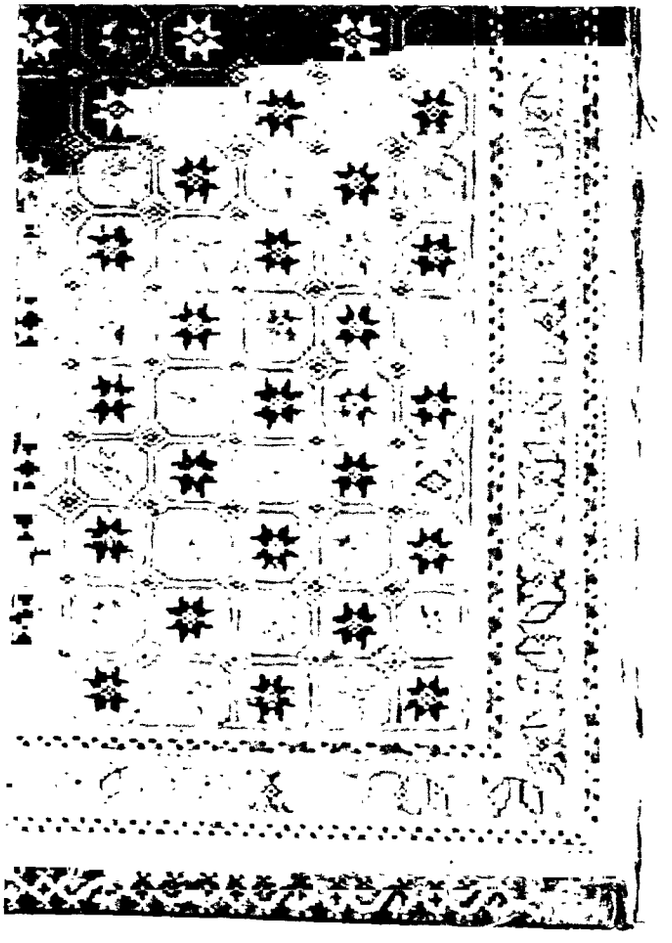


Abb. 8. Beludschistan-Teppich, der ersarischen Gruppe angehörend.

Reproduziert nach Vorlagen aus A. Bogolubow, Tapis de l'Asie Centrale (Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig)

Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

versteht es aber auch, ihm ursprünglich fremde Elemente in der Grundform des Oktogons darzustellen, wodurch sich seine Teppiche durch eine gewisse Mannigfaltigkeit der Musterung auszeichnen. (Russische Adler mit ausgespannten Flügeln, auch paarweise gegeneinander angeordnet usw.) Eine dritte Form der Rose, das „ersarische Gül", ist die primitivste. Die Umrahmung bildet stets das Achteck ohne jede Verzierung und nur die innere Ausschmückung des in vier äußere und ein inneres Feld geteilten ersarischen Güls bietet Gelegenheit zur Verwendung von mitunter sehr originellen Details. Hier sei darauf hingewiesen, daß das ersarische Gül vorwiegend in den „Afghan"-Teppichen auftritt, wie sie im Handel fälschlich bezeichnet werden, denn in Afghanistan selbst werden sehr wenig Teppiche erzeugt und diese auch nur von den dort nomadisierenden Turkmenenstämmen, die jedoch meist zu den beiden erstgenannten Gruppen gehören.

Alle anderen zentralasiatischen Turkmenen-Teppiche kommen im Handel bedeutend seltener vor — ich verweise auf die „Baschyr"-, „Karakalpak"-, „Kisil-Ajak"- und „Belutschistan"-Teppiche — doch auch bei diesen läßt sich ebenso wie bei den in Zentralasien erzeugten Kirgisen-Teppichen, ein „Gül" als Hauptform der Ornamentik meist unschwer nachweisen. Wie der Afghan-Teppich seinen Namen mit Unrecht trägt, so auch der „Belutschistan"- (Bludsch-) Teppich, denn auch dort werden keine Teppiche erzeugt und wir haben es ebenfalls mit einem echten Turkmenen zu tun, allerdings mit einem, dessen Ornamentik ziemlich häufig persisch beeinflußt erscheint. Wie er zu seiner fälschlichen Bezeichnung kam, ist noch nicht genügend aufgeklärt, doch kann uns dieser Umstand nicht wundernehmen, wenn wir die ungeklärten Verhältnisse der transkaspischen Provinz vor deren Okkupation durch Rußland berücksichtigen. Wir reihen an diese beiden Berichtigungen eine dritte, welche derzeit in Europa noch mit starken Zweifeln aufgenommen wird: auch der „Bokhara"-Teppich, der König unter den idealen „Herrenzimmer"-Teppichen, stammt nicht aus Bokhara, sondern ist ein echter Turkmene aus Transkaspien und zwar meist thekinischer Provenienz.

Auch die Anordnung der Ornamentik auf dem Felde ist mit geringen, nicht ins Gewicht fallenden Ausnahmen, bei den zentralasiatischen Teppichen eine rein geometrische. Die Güllen liegen auf dem Felde entweder in regelmäßigen, einander deckenden Reihen oder schachbrettförmig. Durch die Grundform der Güls, des Achtecks, entstehen zwischen je vier derselben leere Flächen, welche mit mehr oder weniger originellen, stets rein geometrischen Details, ausgefüllt erscheinen. In der Bordüre tritt beinahe ausnahmslos eine zusammenhängende Trapezlinie auf, für die Bogoljuboff die Bezeichnung „turkmenische Linie" geprägt hat. Originell und bei keiner anderen Teppichgruppe vorkommend, ist das Vorhandensein einer zweiten, meist sehr breiten Bordüre bei den kleineren Teppichformaten an einer Langseite oder den beiden Schmalseiten. Diese Bordüre hat in der Regel ein loses Gefüge, sie ist nur ausnahmsweise von Linien umrahmt und weist vorwiegend einfache, stark stilisierte Motive wie Anker, Tannenwipfel u. dgl. in streng geometrischen Umrissen schachbrettförmig angeordnet, auf.

Wenn wir die Ornamentik eines Turkmenenteppichs betrachten, so übt sie auf uns unwillkürlich den Eindruck einer tiefdurchdachten, sehr feinen Mosaikarbeit aus. Die Ornamentik des Perserteppichs wirkt dagegen wie eine kunstvolle Zeichnung oder ein Relief. Beide stehen auf einer hohen Stufe der Vollendung, aber nach zwei grundverschiedenen Richtungen.

Das Kolorit der Turkmenenteppiche mutet uns ganz eigenartig an: es ist, als ob sich die Seele eines Volkes in ihm widerspiegeln würde, welchem ein herbes Schicksal zuteil ward, denn bei guten, europäisch in keiner Beziehung beeinflußten Stücken, die ihren ursprünglichen Zwecken, dem Hausgebrauch zu dienen, bestimmt sind, vermissen wir das heitere Farbenspiel der anderen Teppichgruppen. Stumpfe, dunkelrote, violette, rostbraune und dunkelbraune Farbentöne werden mit Vorliebe verwendet und geben den Teppichen ein auffallend düsteres Gepräge. Allerdings kommen auch Stücke vor, welche eine lebhaftere, mitunter prunkvolle Farbenstimmung haben, aber selbst diese lassen sich bezüglich des Kolorits mit keiner anderen Teppichgruppe vergleichen. Der Turkmenenteppich bleibt auch im Kolorit durchaus originell.

Turkmenenteppiche.

Abweichend von allen anderen Teppichgruppen, deren Erzeugnisse ausschließlich als Bodenbelag, Wanddekoration und allenfalls als Satteltaschen verwendet werden, weist der Turkmene den Produkten seines Hausfleißes noch eine andere, ebenso merkwürdige als einzig dastehende Rolle zu: der Teppich vertritt bei ihm die Möbel. Diese interessante Tatsache findet ihre Begründung in der nomadisierenden Lebensweise der Turkmenen. Sein ganzer Reichtum ist die Viehherde und ihr zuliebe ist er gezwungen, seinen Wohnort mehrmals im Jahre zu wechseln. Dieser Notwendigkeit entsprechend ist auch seine Hütte, die Kibitka, und deren innere Einrichtung beschaffen. Sie besteht aus einem leicht auseinandernehmbaren und zusammenfügbaren Holzgerippe, welches durch Wollbänder zusammengehalten wird. Filzartige Teppiche, „Koschma" genannt, bilden die Wandverkleidung und den Fußboden, gewirkte Teppiche „Palasse" und geknüpfte Teppiche dienen als Schränke. Wir finden an den Wänden frei hängend „Tschowals" und „Torbas" (kleine und große Säcke) zur Aufbewahrung von Wäsche und Kleidern, „Kurdschims" (längliche Quersäcke), den „Enessy", welcher die Türe vertritt. Bei den „Torbas", „Tschowals" und „Kurdschims" besteht die Vorderseite aus geknüpften Teppichen, welche sich in der Regel durch besonders feine Qualität auszeichnen, während der rückwärtige, mit dem Teppich den Sack bildende Teil ein grobes Schafwollgewebe mit gewöhnlicher Leinwandbindung ist. Der „Enessy" hat an der oberen Schmalseite an den beiden Enden je einen geflochtenen, strickähnlichen Ansatz, der zur Befestigung an den Türrahmen dient. Diese vier Formate, welche im Verhältnis zu den Erzeugnissen anderer Teppichgruppen klein zu nennen sind, werden vorwiegend von den Turkmenenfrauen und Mädchen geknüpft. Größere Exemplare — es werden solche bis 4 m Länge aber selten über 2 m Breite erzeugt — dienen als Bodenbelag. Ihr häufiges Auftreten datiert erst seit kurzem her, denn als sich wegen der unsicheren Verhältnisse die Spekulation für den Export zentralasiatischer Teppiche noch nicht lebhafter interessieren konnte, befaßten sich die Turkmenen mit dem Anfertigen solcher größeren Stücke nur ausnahmsweise. Der Gebetteppich der Turkmenen, „Namaslyk", hat ebenfalls kleinere Dimensionen wie jener der anderen Teppichgruppen und ist nischenlos. Kleinere Formate sind allen Teppichen, welche von Nomaden erzeugt werden, gemein; daß sie jedoch bei Turkmenen-Teppichen besonders zahlreich auftreten, ist den vielseitigen Zwecken, welchen sie dienen, zuzuschreiben.

Wenn wir alle Argumente zusammenfassen, welche dafür sprechen, daß die zentralasiatischen Teppiche mit dem „Perser" nicht in einem Atem genannt werden dürfen, so drängt sich uns der Gedanke auf: Wie war es möglich, daß man dieser orientalischen Teppichgruppe bis in die jüngste Zeit das gute Recht abstritt, eine vierte, selbständige Gruppe zu bilden? Als Riegl sein Buch schrieb, als Lessing, Semper, Robinson, Birdwood und andere ihre Publikationen in die Welt sandten, war der Turkmenenteppich, welcher als Repräsentant der zentralasiatischen Teppiche gelten darf, für die zivilisierte Welt ein herumirrendes Kind, dessen Eltern man suchte; und da man wußte, daß es irgendwo in der Nähe Persiens auf die Welt gekommen sein mußte, so griff man zu diesem Nächstliegenden und unterschob Persien die Vaterschaft. Heute wissen wir — und Bogoljuboff gebührt das Hauptverdienst daran — von den Turkmenenteppichen schon zu viel, um auf diesem unrichtigen Standpunkt weiter verharren zu dürfen und neben den drei großen Teppichgruppen, der kleinasiatischen, der kaukasischen und der persischen gibt es eine vierte: die „zentralasiatische". Wir wollen nicht darüber rechten, welcher der vier großen Gruppen der Vorrang gebührt, aber wir müssen das Faktum konstatieren, daß gerade diese, so stiefmütterlich behandelte Gruppe prädestiniert zu sein scheint, dem verderblichen europäischen Einflusse den größten Widerstand entgegenzusetzen und ihre Originalität am längsten zu bewahren.



Abb. 1. Tor des Tunganen-Friedhofs.

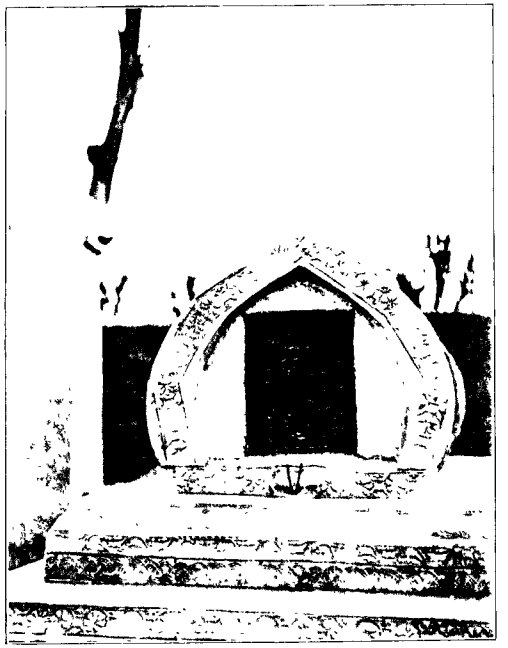


Abb. 2. Grab eines Tunganen-Aksakals.



Abb. 3. Haupttor des Altyn Buzuruk.



Abb. 4. Grabanlage in Altyn Buzuruk

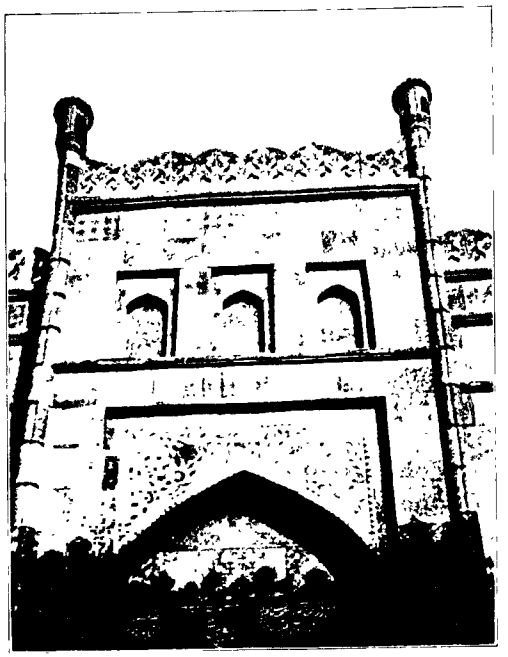


Abb. 5. Stück der Westwand von Baisa Bek Kumbezi.

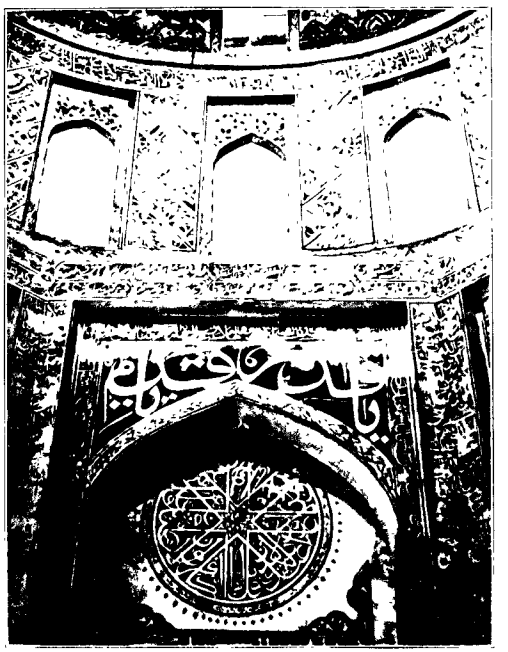


Abb 6. Aus dem Innern von Baisa Bek Kumbezi.

Tafel V

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Über einige Anlagen und Bauwerke Jarkends (Chinesisch Turkestan).

Von Martin Hartmann-Berlin.

Mit 12 Abbildungen auf 2 Tafeln (V—VI).

Während eines zweimonatigen Aufenthaltes in Jarkend konnte ich zahlreiche Nachrichten über die Stadt sammeln. Zugleich machte Elisabeth Hartmann, die mich auf der Reise begleitete, von den Hauptdenkmälern Aufnahmen. Ich hatte bereits in meinem Werke „Ein Heiligenstaat im Islam: Das Ende der Čaghataiden und die Herrschaft der Chodschas in Kaschgarien" (Islam. Orient I) Jarkend mehrfach zu erwähnen Gelegenheit und behandelte es auch in meiner systematischen Arbeit „Chinesisch Turkestan" (Angewandte Geographie III, 5. Halle a. S. 1908).

Aus der Geschichte Jarkends erwähne ich als wichtig zum Verständnis der hier behandelten Bauten nur folgendes:

Jarkend galt zur Zeit der späteren Dschaghataiden und während der Chodscha-Herrschaft als „Hauptstadt Moghulistans" (Chin. Turk. 206 nach dem *Tezkireï ʿazīzān)* und war der Mittelpunkt des wahnsinnigen Treibens der Chodschas, das äußerlich eine einseitige Züchtung von Frömmigkeit und gottseligem Leben, in Wirklichkeit eine rücksichtlose Ausbeutung des Landes zugunsten der heiligen Dynastie und der Heuchler in ihren Diensten darstellt. Der Geist lebte noch nach der chinesischen Eroberung des Landes (1756) fort und lebt heute noch. Der Unterschied ist nur, daß die kraftvollen Persönlichkeiten, die sich in jenem Hause fanden, den religiösen Gedanken, auf die sie sich stützten, äußerlich große Formen zu schaffen suchten im Kult und seinem Zubehör, wie Gotteshäuser und Schulen. Später wurde das seltener, und heute befindet sich alles in trostlosem Verfall.

1. Vom Tunganen-Friedhofe[1] in Jarkend, der etwa 20 Minuten westlich vom nördlichen Tore der Stadt, dem Terektore[1], und etwa 10 Minuten außerhalb der Stadtmauer liegt. Abb 1 (Taf. V) das Tor des Friedhofes mit folgenden Inschriften[2]: oben rechts *jā abī wajā ummī wajā walad* [so] *wajā achī* „o mein Vater und o meine Mutter und o [mein] Sohn und o mein Bruder!"; in der Mitte *allāhumma ughfur limaijitinā walmuʾminīn walmuʾmināt* „o Gott! verzeihe unserm Toten und den gläubigen Männern und Frauen"; links *arḥamu mautākum aṣṣadaqatu waddūʾ* „das Barmherzigste [das am meisten Gottes Erbarmen Wirkende] für eure Toten ist das Almosen und das Beten". Auf den stark verwischten Feldern der Seitenpfosten waren die Spuren von Landschaftsmalerei in chinesischem Stile zu erkennen. — Abb. 2. Das Grab des früheren Tunganen-Aksakals (Schang-

[1] Ich rolle hier nicht die ganze Tunganenfrage auf, möchte aber nicht versäumen, eine Tatsache hervorzuheben, die, soweit mir bekannt, bisher nicht bemerkt wurde: *Tun(gan)* entspricht etymologisch dem *dön(me)* der Osmanlis. Diese bezeichnen mit *dönme* einen „Zurückgekehrten" (zum wahren Glauben, denn alle Menschen sind ja als Muslime geboren und werden nur durch die Eltern zu Christen und Juden gemacht), im besonderen nennt man die Muslime Saloniks, die jüdischen Ursprungs sind, Dönme. So werden auch die chinesischen Muslime *tungan,* das ist eben *dönme,* genannt, weil sie von ihrer Religion abgefallen und zum Islam übergegangen sind. Sie selbst wollen diesen Namen nicht hören, ebensowenig wie *hui hui* und nennen sich *pei chang* „Weißbünde" (weißen Turban Tragende). Einen Unterschied unter den Muslimen Chinas zu machen und den Namen „Tungan" etwa auf die Muslime Kansus zu beschränken, liegt kein Anlaß vor, ich habe auch solche Beschränkung nicht bemerkt. Die Feindschaft, die zwischen den Türken Turkestans und den Tunganen herrscht, zeigt, wie es um die *alʿurwa alwuṯqā* steht, durch die der Islam alle Völker verbinden soll: das nationale Element ist stärker (vergleiche den wütenden Haß zwischen Arabern und Türken und die auf nationalem Dünkel beruhenden Kämpfe von Muslimen gegen Muslime in Südarabien).

[1] Ritter 7, 393 nennt das Tor Yerekbaghtor (nach Mīr ʿIzzetullāh, der Jarkend 1812 besuchte), jedenfalls verschrieben für Terekbagh; doch halte ich das einfache Terek für richtiger als Terekbagh; die Bezeichnung „Pappelgarten" ist nicht wahrscheinlich.

[2] Die Schrift zeigt den Duktus, der den Tunganen eigentümlich ist, siehe über ihn mein „Zwei islamische Kantondrucke" (in Islam. Orient I). Charakteristische Proben finden sich auch in dem Berichte d'Ollone's Rev. Monde Mus. 1909.

lia) von Jarkend: ein Katafalk mit Tafel an der Stirnseite, die oben die Worte zeigt: *aʿūḏu billāhi min aššaiṭān arraǧīm* (seltsamerweise so geordnet, daß *arraǧīm* hinter *billāhi* zu stehen kam) „ich nehme meine Zuflucht zu Gott vor dem gesteinigten Satan"; außerdem in der Mitte zwei arabische Inschriften; an den Seiten laufen je zwei Zeilen in chinesischer Sprache; zu beachten ist das Ornament in den beiden oberen Ecken, das ein beliebtes Motiv (mit Verwendung des Swastika) zeigt; nahe diesem Katafalk ist das Mausoleum, das der Aksakal hatte seiner vor ihm gestorbenen Gattin errichten lassen. — Abb. 7 gebe ich wegen des Ornaments: stilisierte Blätter und Blumen, die aus Vasen steigen; das Motiv findet sich ähnlich auf den großen Friedhöfen in Aijub (Stambul).

2. Altýn Büzürúk (Buzurúk) in Jarkend: besucht 20. Dezember 1902. Es ist ein umfangreicher Komplex von Gebäuden im nordwestlichen Teile der Stadt; durch ein gewaltiges Tor, ca. 3 m tief, beide Seiten mit schlechten Kacheln belegt (Abb. 3), tritt man nach Norden auf einen weiten Platz; auf diesem links eine ungewöhnlich lang sich erstreckende Moschee; ihr gegenüber eine lange Reihe einzelner Höfe, abgeschlossen im Westen und Süden durch ein holzgeschnitztes Gitter, bei dem sich das verschlungene H (工) -Motiv immerwährend wiederholt, und das an vielen Stellen von ca. 7 Meter hohen Stangen mit rotgelben Fähnchen und Yak-Schweifen überragt wird. Der nördlichste dieser Höfe enthält das Hauptheiligtum: man tritt durch eine Tür des Holzgitters in einen auf der West-, Nord- und Süd-Seite mit Riwāq (bedachter Gang; das westliche Riwāq mit Gitter zeigt Abb. 8) umgebenen Hof von ca. 6×4 Meter, an dessen Ostseite ein Portal den Übergang in einen zweiten etwas kleineren Hof vermittelt; in dessen nordöstlicher Ecke eine kleine Tür, durch die man in einen ca. 1 Meter im Quadrat haltenden Raum tritt: an dessen Ost- und Südseite schließt sich eine etwa 1,50 Meter hohe Plattform an, auf der eine Anzahl Gräber liegen; das vorderste (nördlichste) und größte dieser Gräber ist das des Heiligen Altýn Büzürük[1]; bei der Enge des Raumes, die keinen Standpunkt gewinnen ließ, und da wir durchaus die Plattform nicht betreten durften, war es unmöglich, eine bessere Aufnahme als Abb. 9 zu erzielen. Die in zwei Felder geteilte Schrift der Längsseite scheint mir keinen sicheren Schluß auf das Alter zuzulassen. Über den Heiligen Näheres zu erfahren ist unmöglich. Die Hüter des Grabmals, die uns geleiten, wissen nur, daß er vor wenigstens 250 Jahren gestorben sei. Von den andern Grabanlagen auf dieser Seite ist bemerkenswert, weiter südlich, ein vogelbauerähnlicher Holzgitterkasten, in welchem ein Grab (Abb. 4; die drei Felder oben zeigen Spuren von Landschaftsmalerei bzw. Pflanzenornamenten in chinesischem Stil).

3. Baisä[1] Bēk Kümbezi in Jarkend, aufge-

[1] Ich kann über diesen Heiligen keine Angaben machen. Sein Tezkire (Legendenbuch) wurde mir versprochen, ich erhielt es aber nicht. Ich finde nur eine Notiz in dem *tezkireï ʿazīzān* (bearbeitet in meinem Heiligenstaat Islam. Orient I); es heißt dort: „In selbiger Nacht hatte Ismāʿīl Chān einen Traum: ein großer weißer Kamelhengst kam in die Stadt und begab sich zum Altyn"; ich habe a. a. O. S. 208 n. 1 in diesem „Altyn" unser Heiligtum gefunden, das im Stadtviertel Altyn-Mahalle liegt. Es bleibt fraglich, ob in dem Namen des Heiligen das gemeintürkische *altyn* „Gold" steckt, oder etwas anderes, das von dem Volke mit dem bekannten Worte zusammengeworfen ist. Ismāʿīl Chān hatte jenes Gesicht „einige Zeit" und 12 Jahre, bevor Āfāq von dem Qalmaqenfürsten in Īla (Ili) auf den Thron der Dschaghataiden gesetzt wurde; das war um 1680 (mittleres Jahr der Angaben S. 301); die Wanderung des Kamels zum Altyn ist also in ca. 1660 verlegt. Da mehrfach gesagt wird, wie Kaschgarien erst spät und nur mit Mühe zum Islam bekehrt worden sei (so z. B. S. 201 f. 202 n. 3. 209), dürfen wir den Beginn des Altyn Büzürük-Kultes kaum vor 1500 ansetzen. Es versteht sich, daß am Orte schon seit alten Zeiten die Heiligkeit haftete, wie denn die islamischen Walīs oft nur islamische Awatare Buddhas sind (s. S. 321). Büzürük ist pers. *büzürg* „groß", das den Namen von Heiligen gern zugesetzt wird, auch geradezu zum Namen geworden ist (vgl. Büzürg Chodscham, Sohn des Dschihāngīr Chodscham S. 314.)

[1] Der Name erscheint in meinen Aufzeichnungen bald als Baisä, bald als Baisi. Nur das erste entspricht der Schreibung in der Bauinschrift (s. S. 22): *baiṣa*. Nach Mir ʿIzzetullah (Bericht von 1812, bei Ritter 7, 394) gab es in Jarkend zwei Würden: Wang und Baidsü. In der Inschrift ist der Begrabene bezeichnet als „Mirza Mohammed Husain Baisa Hakim Beklik". Das Baisa steht hier also neben dem *ḥākim*, das den Titel darstellt. *baiṣa* ist die Darstellung des chinesischen Wortes *pei tzŭ* (zur Wiedergabe des *tzŭ* durch *ṣa* vgl. meine Bemerkung Chines.-arab. Glossen MSOS XIII (1910), Abt. II S. 29). Zu diesem Worte bemerkte mir Herr Tsai (Leipzig) Folgendes: „*pei tzŭ* ist ein ähnlicher Titel wie *wang*, nur bezeichnet er einen niedrigeren Rang; er kam erst unter der Dynastie Ch'ing auf (schon unter dem ersten Kaiser) und wurde und wird nur an Nichtchinesen verliehen". Tsai wies ihn

nommen 21.—30. Dezember 1902[1]. Das Mausoleum liegt etwa 3 Minuten nordöstlich von Altyn Büzürük, am Westrande eines ausgedehnten Friedhofs, nur wenige Meter von der Stadtmauer. Es ist umgeben von einer Mauer, die eine Gesamtaufnahme von außen unmöglich macht; der Raum zwischen der Umfassungsmauer und dem Bau ist so schmal, daß sich nur sehr schwer Aufnahmen der Außenseiten machen lassen. Es ist ein quadratischer Kuppelbau, der gut erhalten ist und höchst reizvoll wirkt: ganz und gar mit Kacheln belegt, die erst gestern gebrannt zu sein scheinen und reichste Ornamentik in zwei bis vier Farben zeigen, aber nicht gleichmäßig sorgfältig gearbeitet sind. Die Kacheln unter der Bekrönung, die von zwei wulstigen Leisten eingerahmt sind, zeigen eine um den ganzen Bau laufende türkische Inschrift. Jede Wand ist durch grüne wulstige Leisten so gegliedert, daß außerhalb dieser hufeisenförmigen Abgrenzung zwei Reihen Kacheln oben und an den Seiten laufen; die übrigen Kacheln sind innerhalb der Umrahmung, etwa 15 horizontale Reihen (die Fugen stehen alternierend übereinander), wobei jede Reihe ein eigenes Muster zeigt. Der vorspringende Teil der Westwand hat eine besondere Gliederung. Das Innere ist reich mit Inschriften und Pflanzen-Ornamenten verziert in Malerei; die Ornamente sind nur dicht am Erdboden und in der Kuppel beschädigt; im Innern findet sich Kachelbelag nur an den Sarkophagen und an der Plattform, auf der sie stehen; auf dem Hofe führt eine Treppe in eine unterirdische Kammer, aus der eine jetzt niedrige (der Boden der Kammer ist offenbar bedeutend erhöht) Bogenöffnung, die vermauert ist, in das Grabgewölbe unter den Kenotaphen führen soll (vergleiche das Grabgewölbe im Gūr-i-Timūr in Samarkand). Zur Geschichte des Baues berichtete Molla Arabschā[1]

mir nach in dem Beamtenverzeichnis der Monatschrift T'ung fan, Heft vom 11. Monat des 2. Jahres Hsien-f'ung, S. 61, wo „der Beamte der Kaiserlichen Familie linker Hand Pei tzŭ Po lin" genannt ist. Es scheint, daß bis zum Aufstande Ja'qub Beks die Hakims der Städte Kaschgariens den lokalen Adelsfamilien (Wang und Pei tzŭ) angehörten. So berichtete der mir vom chinesischen Gouverneur zur Verfügung gestellte Mehemed Ūnus Bēk: „nach der Wiederbesetzung Kaschgariens [im Jahre 1877] setzten die Chinesen nicht wieder einen Wang in Jarkend ein, sondern einen islamischen Hākim; der erste war Nijāz Hākim, nach dessen Tode Āschūr Hākim; den ließ die Regierung aber nur 12 Jahre im Amte; dann sandte sie Chinesen als Ambals (Ambans): 1. Pan, 2. Li, 3. Lū-tschi, 4. Pin; Āschūr Hākim wurde aber und wird von den Ambals hoch gehalten; man zieht ihn zu Rate." Es gibt ein Gedicht in Turki, in welchem sämtliche Hakims von Jarkend aufgezählt werden; das trug ein fahrender Sänger im Hofe unseres Hauses vor. Trotz eines Geldgeschenkes und reicher Versprechungen bei Wiederkommen und Mitteilen ließ sich der Mann nicht mehr sehen (derartige Quellen rate ich künftigen Reisenden festzuhalten und sofort auszuhören: die Leute haben eine Scheu vor den Fremden und kommen nicht wieder, wenn man sie entschlüpfen läßt). — Baisā Bēk wurde mir auch bezeichnet als Erbauer der Jeschil Medrese („Grüne Schule"), die den Hauptplatz von Jarkend, genannt Kitschik Ōda (für Orda), überragt, ein verfallener Kasten mit einem großen Vorportal, das sehr dürftig gearbeitet ist; soll um 1817 erbaut sein.

[1] Die Aufnahmen wurden unter sehr ungünstigen Verhältnissen gemacht: bei strenger Kälte (meist — 15°) und schlechter Beleuchtung im Innenraum.

[1] Molla Arabschā, mit dem ich in Jarkend fast täglich arbeitete, teilte über sein Leben selbst am 6. Februar 1903 (Ende 1320) Folgendes mit: „ich bin Enkel des einst hochberühmten Mewlewi Mahammed [so, mit *a*] Turāb in Gilgit, der war Schiit; ich bin jetzt 62 Jahre alt [also geboren 1258]; vierzehnjährig kam ich im Jahre 1273 hierher und lebe seitdem hier. Christen und Juden sind mir eben so teuer wie Muslime; als ich 8 Jahr alt war [also 1266, beg. 17. Nov. 1849], kamen zwei große Sahibs (Europäer) nach Gilgit, die auf alle Berge kletterten, um Steine, Pflanzen und Tiere zu sammeln; mein Großvater mußte damals für den Rādschā Kerīm Chān den Dolmetscher machen, denn er sprach Urdu und Persisch; meinen Gerichtsstand habe ich hier bei der britischen Agentur; in Gilgit habe ich noch Grundbesitz und es leben dort ein älterer Bruder und eine jüngere Schwester von mir." Bei Gelegenheit des Besuches von Balti-Leuten, die als Deputation zu mir kamen, um meine Vermittlung bei der chinesischen Regierung zu erbitten, hatte der Sprecher, Ghulām Ali, sich über die Bedrängung Baltistans durch die Nachbarn verbreitet; Arabschā bemerkte dazu: „das Hauptereignis fand statt, als ich 8 Jahre alt war; damals regierte in Kaschmir ein Mahārādschā, dessen General Saijid Natūschā war; der kam mit großem Heere nach Gilgit, wo der Rādschā Kerīm Chān als Vasall des Mahārādschā regierte, mit Ketīr als Wezir; es sollte ein Feldzug gegen Kandschut unternommen werden; zu dem Heere der Kaschmirer und Gilgiter stiessen auch einige hundert Mann aus Baltistan; der schlaue Fürst von Kandschut überfiel aber die heranziehenden Feinde aus einem Hinterhalte: Natūschā und Kerīm Chān fielen tapfer kämpfend, die andern wurden gefangen und verkauft." In Jarkend wurde allgemein geglaubt, Arabschā sei aus fürstlichem Geblüt, sein Vater sei der Herrscher von Gilgit gewesen; als dieser von einem Feinde besiegt wurde, floh Arab mit 30 Getreuen nach Jarkend. Offenbar genoß Arabschā, der um 1906 gestorben ist, in der Stadt ein gewisses Ansehen, obwohl er in sehr dürftigen Verhältnissen lebte. Das Ver-

Folgendes: „Baisä Bēk war hier in Jarkend Wang[1]; als er alt geworden war und zum Sterben kam, rief er den ihm befreundeten Aksakal Qāsim Eli [so][2] Chodscha aus Kaschmir und sprach zu ihm:

mögen, das er in seiner Heimat besitzen will, wird längst gegessen sein. Er bat mich mehrfach, ihn vor dem britischen Vertreter in Kaschgar freundlichst zu erwähnen. Große Angst hatte er vor dem wegen seiner Intrigiensucht und seiner rücksichtslosen Bosheit überall gehaßten russischen Generalkonsul Petrowski, und als er diesen gefährlichen Ränkespinner in einem unbewachten Augenblicke als *čapqaq* „Stecher" (von giftigen Tieren gesagt) bezeichnet hatte, bat er mich bald darauf flehentlich, zu niemand davon zu sprechen. Mit seiner Freundschaft für die Ungläubigen war es nicht weit her; er war in Wirklichkeit ein fanatischer Schiit, der freilich die Sunniten, unter denen zu leben er gezwungen war, wohl noch mehr haßte, als die Europäer. Er konnte sich nicht genug tun, die Jarkender, sämtlich Sunniten, herabzusetzen: „die Geistlichen sind ganz unfähig; niemand kennt die richtige Mittagszeit, um das Gebet zu bestimmen; jeder Imām nennt seine Moschee ǧāmi', und in mancher Mahalle gibt es 2 oder 3 Dschāmis, während es doch bekannt ist, daß zwischen 2 Dschāmis eine gewisse, nicht unbedeutende Entfernung sein muß; das Handwerk liegt ganz danieder"; das letzte kann ich bestätigen; bei der Wohnlichmachung des schwedischen Missionshauses, das sehr vernachlässigt war, erwiesen sich Maurer, Glaser, Töpfer und Schlosser von einer unglaublichen Unfähigkeit und Unpünktlichkeit. Mit der Mission (Schweden) hat Arabschā stets auf gutem Fuße gestanden, und er hat ihr z. B. bei der Übersetzung des Neuen Testamentes Dienste geleistet. Sehr eifrig wurde er, als er einmal auf den Unfug der Saijids (er meinte die Chodschas) zu sprechen kam. „Ich selbst", erzählte er, „habe Folgendes erlebt: es war in den Anfängen des neuen Islams für Turkestan; da zog eines Tages der Mann, der damals die Herrschaft besaß, der Saijid Kāmil Chān oder Ekmel Chān [ich kann keine Spur dieses Namens finden, es muß ein anderer Name für Büzürg Chān sein], dessen Wezir Bādaulet [d. i. Ja'qūb Bēk] war, in Jarkend ein; als die Nachricht davon kam, riefen die dummen Jarkender *ghoǧämni tawāf qylmaq* (d. h. die eigene Hand an seinen Händen reiben und dann damit über das Gesicht streichen) *qara jüzümüzni aqar* „den Chodscham ehrfurchtsvoll begrüßen macht unser schwarzes Gesicht weiß"; was tat der Schuft? er reichte den Leuten seine Peitsche, damit sie sie berühren! Ich wandte mich voll Zorn ab"; richtig deduzierte er: „bei solcher Saijid-Verehrung ist dem Lande ein islamisches Regiment nicht zu wünschen; denn gibt der Fürst ihnen nach, so ist jeder Fortschritt unmöglich; widersteht er ihnen, so tobt ein immerwährender innerer Kampf"; der tertius gaudens sind dann die Chinesen". — Mit gelehrten Kenntnissen prunkte Arabschā nicht; im Gegenteil, er rühmte sich mir, daß er bei seinem Vater nur vier Dschuz' des Korans gelernt und auch später nie ein regelmäßiges Studium getrieben habe: „sehen können und denken können ist mehr wert als Bücherwust". Nur einen Wahn hatte er: einen besonders schönen persischen Stil zu schreiben. In Wirklichkeit konnte er einen erträglich korrekten persischen Brief schreiben, kaum mehr. Er

suchte immer den Verkehr mit außerordentlichen Menschen, und von diesen war wohl der bedeutendste, am tiefsten in sein Leben eingreifende der Maḥbūb Šā*, über den er Folgendes berichtete (am 17. Januar 1903): „Mahbūb Šā Hazret, aus Kābul gebürtig, ließ sich in Jarkend nieder; später baute er sich ein eigenes Heiligtum in Tschaichāne, zwei Stunden von Jarkend auf der Straße nach Kaschgar; dort tat er viel Gutes, gab den Reisenden ohne Unterschied der Religion Asch (Plof), und erwarb die allgemeine Liebe und Achtung; als ich dort als ganz junger Mensch vorbei kam, rief Mahbūb Šā mich heran, bewirtete mich und gab mir noch mit; später sah ich ihn noch oft und wurde vertraut mit ihm; er küßte die Besucher, auch die Frauen, die dorthin kamen, und niemand nahm Anstoß daran, war er doch ein Sōfī! Er starb am 94. und letzten Tage der Belagerung Jarkends durch die Tunganen im Jahre 1278, der die Einnahme folgte; Mahbūb Šā wurde besonders von den Tunganen verehrt, hatte auch viele Muride unter den Tunganen; sein Sohn Mūsā, der sein Chalīfa [vom Volke durchaus *chalpa* gesprochen] war, ist auch schon tot, und nun ist dessen Sohn Dā'ūd Chalīfa". Von diesem Dā'ūd sprach Arabschā nicht sehr erbaut. Das Gesamtbild Arabschās ist das eines originellen, selbständig denkenden Mannes, der unter den schwierigen Verhältnissen verkümmert ist; besser wurde es dem vielleicht bedeutenderen Ewlad Husein, den ich in Zentralasiatisches aus Stambul (Islam. Orient I) erwähnte, und den kennen zu lernen (er besuchte mich auf der Durchreise in Jarkend) mir eine aufrichtige Freude war: dieser Mann mit weitem Blicke, dessen reger Geist unablässig tätig ist, ist wirtschaftlich unabhängig; auch er ist natürlich Nichttürke. Überall wo man geistige Regsamkeit, dauernde Tätigkeit und höhere Begabung findet, ist es bei Personen, die arischen Ursprungs sind. Das soll nicht ein allgemeines Urteil über die Turkvölker darstellen, denn die Wolga-Tataren zählen eine große Menge Personen von hervorragenden geistigen und moralischen Eigenschaften. Aber der Tiefstand der Bewohner Chinesisch Turkestans ist eine Tatsache, die durch den Gegensatz der Fremden noch schärfer hervortritt.

* Das Šā ist ebenso wie in Arabšā Zeichen des Schiismus bei den Kaschmirern, denn die Sunniten haben Dschū nach dem Namen. Jenes šā wird zu trennen sein von dem šāh, das sich vor Namen findet wie in Schāh Meschreb (auch nur šā gesprochen).

[1] Wenn Baisä Bēk hier *wang* (chin. „König") genannt wird, während er sonst als Hakim *(ḥākim)* bezeichnet wird, so ist das eine Ungenauigkeit Arabschās; denn *wang* bezeichnet die Zugehörigkeit zu einem alten Adelsgeschlecht, siehe Anm. 1 zu S. 18b. Über die Bedeutung des Baisä siehe ebenda.

[2] Ich weiß mit diesem Namen nichts anzufangen. Er begegnet auch in dem Berichte der Balti-Leute (s. Anm. 1 zu S. 19b), in welchem von einem Rādschā Sefter Eli die Rede war, wahrscheinlich als Rādschā der Kandschuten.



Abb. 7. Grab auf dem Tunganen-Friedhofe.



Abb. 8. Bedachter Gang in Altyn Büzürük.

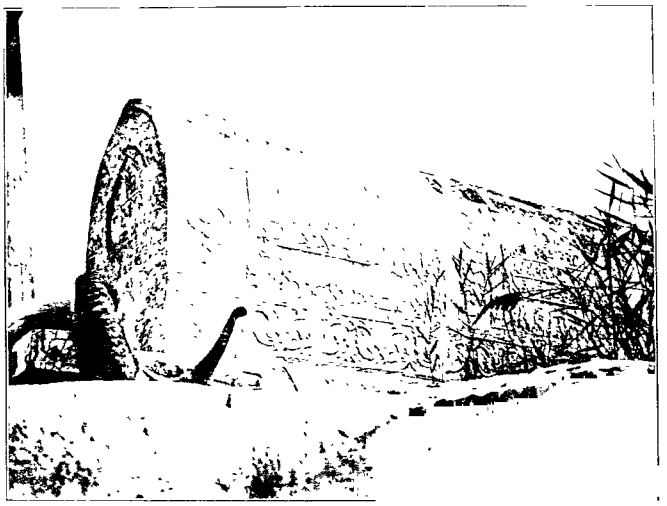


Abb. 9. Grab des Heiligen Altyn Büzürük.



Abb. 10. Bedachter Gang an der Hofmauer von Baisá Bek Kümbezi.

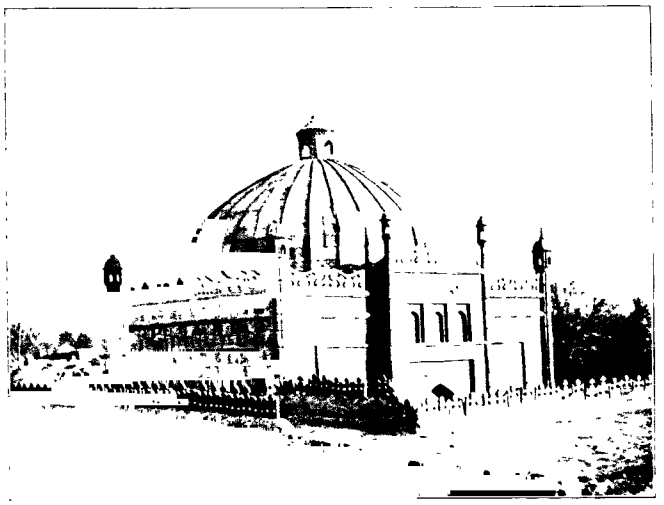


Abb. 11. Gesamtansicht von Baisa Bek Kümbezi.

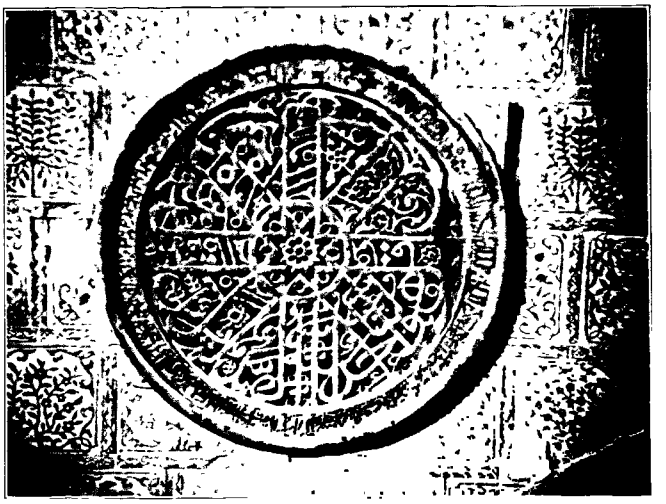


Abb 12. Rosette an der Südwand von Baisá Bek Kümbezi.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

‚ich möchte mir eine schöne Ruhstatt bauen, aber mein Geld ist nicht *halāl*[1]; dein Geld ist es, denn du hast es redlich durch den Handel erworben; so baue mir denn ein schönes Mausoleum, spare nichts!' Qāsim ließ einen persischen[2] Usta kommen — seinen Namen kenne ich nicht —, der baute das schöne Denkmal; als das Gebäude fertig war, ersetzte Baisä Bēk dem Qāsim alle Ausgaben und belohnte ihn außerdem reichlich. Den Qāsim sah ich nicht, wohl aber kannte ich seinen Sohn Ahmed Eli Chodscha." Als ich dann erwähnte, daß das Gebäude nach dem Schech, der es zu hüten hat, vor ± 83 Jahren errichtet sei, sagte Arabschā eifrig: „Das ist gewiß richtig".[3] — Die Mauer, die den Hof umgibt, bildet zugleich die Hinterwand eines bedachten Ganges *(riwāq)*, der nach vorn offen durch Holzsäulen gestützt ist, auf der Süd-, West-, und Nordseite (den der Westseite zeigt Abb. 10); auf der Nordseite tritt dieser Gang nahe an das Gebäude heran. Im südlichen Riwāq finden sich Malereien an den Wänden, in denen das Motiv des von Diametern durchschnittenen Kreises vorherrscht (vgl. die Rosette in der Südwand und die Rosetten der Innenverzierung). Im südlichsten Teile des Westganges ein Quadrat mit einem kleineren Quadrate darin, das in 49 Felder geteilt ist; jedes Feld enthält ein weißes, rotgerändertes Ornament, kleeblattartig.

Der Bau stellt sich dar als ein vollkommenes Quadrat, über welchem sich eine gestelzte, oben abgeplattete Kuppel (im Durchschnitt Spitzbogen) erhebt; die Rippen der Kuppel, die sich nach einem bekannten Prinzipe gegenseitig stützen, sind als Tragerippen ein Halt für die Platten, die zwischen ihnen gelegt werden (es ist auf der Abb. 11 erkennbar, daß die ganze Kuppel mit Platten belegt ist). Über den Kachelbelag der Wände siehe S. 19a. Die Westwand ist so gegliedert, daß das mittlere Stück mit der Tür hervortritt; es ist zugleich höher als die beiden Seitenstücke (Gesamtansicht der Westwand zugleich mit der anstoßenden Nordwand, von der Stadtmauer aus genommen, Abb. 11, ein Einzelstück der Westwand zeigt Abb. 5). Die anderen Wände sind glatt, nur hat die Südwand in der Mitte eine Rosette mit Qoran Sure 112 (Abb. 12). Über der Tür befindet sich eine kunstvolle Holzschnitzerei.

Zum Stil des Baues bemerkte mir ein befreundeter Baumeister Folgendes: „Die mir vorgelegte Gesamtansicht (Abb. 11) erinnert mich durch die Brüstungen (mit Sims) und die Türmchen an die Bauten von Sikandra (Indien); ich möchte glauben, daß das Mausoleum ein Erzeugnis der Kunst ist, die in dem islamischen Indien des 17. und 18. Jahrhunderts herrschte, und die ich eine mongolisch modifizierte persische Kunst nennen möchte." Es liegt mir fern, an dieser Äußerung eine Kritik zu üben, aber ich möchte auch hier meiner Überzeugung Ausdruck geben, daß Individuen und Gruppen rein mongolischen bzw. türkischen Ursprungs nur in ganz vereinzelten Fällen die Kunstübung befruchtet haben. Wenn es unter den Mongolenkaisern Indiens zu einer Kunstblüte gekommen ist, und in ihr persische Motive eine Modifikation erfahren haben, so dürfen meines Erachtens diese neuen Momente nicht als „mongolisch" bezeichnet werden. Sie sind unter verschiedenen Einflüssen, die vielleicht ein sorgfältiges Studium noch ermitteln wird, hineingetragen worden. Daß das unter Herrschern mongolischen Ursprungs geschah, die übrigens bei der Konkubinenwirtschaft der islamischen Dynastien (von den 37 Abbasiden sind 33 Konkubinenkinder, die osmanischen Sultane haben seit fünf Jahrhunderten keine freien Frauen) sehr bald des mongolischen Blutes ledig wurden, ist unwesentlich und darf kaum bei der Charakterisierung der indisch-islamischen Denkmäler bewertet werden.

Das Innere des Mausoleums zeigt ein gleichseitiges Achteck, gebildet durch Abschneiden der Ecken des quadratischen Baues. Jede Seite bildet einen türähnlichen Rahmen, dessen Grund etwa 15—20 cm vertieft ist; dieser Grund hat nun wieder eine spitzbogige Nische, die an den Seiten des Oktogons, die die Ecken abschneiden, tief hineingeht und zwar oben muschelförmig, unten in

[1] Es ist ein im Islam beliebtes Motiv, daß nur Vermögen, das halāl, d. h. redlich erworben ist, zu guten Werken verwandt werden soll.

[2] Daß Perser nach Jarkend kommen, ist nichts Seltenes; während meiner Anwesenheit in Jarkend hatte Arabschā einen Perser einige Zeit bei sich wohnen, der als ein Meister in der Käsefabrikation galt. Der persische Baumeister wird wohl aus Indien gekommen sein; vgl. das über den Bau Bemerkte S. 21b.

[3] Die Zeitangabe von 83 Mondjahren ergibt, von Dezember 1902 (Ende 1320) an gerechnet, 1237, und das ist nahe dem Jahr, das in der Inschrift des Mausoleums angegeben ist (1238), siehe S. 22b.

zwei über Eck stehenden Feldern, während die andern vier Nischen eine flache Hinterwand haben (eine enthält die Tür). Die Anordnung der Verzierungen ist folgende:

Die Kuppel zeigt am untern Rande das chinesische Wolkenband, aus welchem Stengel mit Blumen nach der Mitte zu streben; es läßt sich nicht mehr erkennen, wie weit die Ornamentierung durchgeführt war; der größere Teil der Kuppelverzierung ist stark beschädigt.

Die Trommel (der untere, steil aufsteigende Teil der Kuppel) ist in 32 Felder so geordnet, daß immer ein Feld mit Schrift und ein Feld mit Blendnische abwechseln; oben läuft eine Schriftborte, die in 16 Kartuschen so geteilt ist, daß Kartusche 1 über der Mitte von Schriftfeld 1 beginnt und über der Mitte von Schriftfeld 2 endet und so fort.

Auf den Oktogonseiten hat des Rahmens oberer Rand abwechselnd 10 und 8 Kartuschen in 2 Reihen; die horizontal laufende Schrift der Rahmenpfosten gehört zusammen mit der Schrift des anstoßenden Rahmenpfostens, obwohl die Pfosten im Winkel zueinander stehen. Die Füllung zeigt einen Rahmen, dessen Schrift rechts unten beginnend sich bis zum Fuße des linken Pfostens fortsetzt; zwischen der Borte, die den Anfang der Nische markiert und dem Rahmen sind Anrufungen Gottes in sehr großer Schrift angebracht, und zwar (mit der Türseite beginnend): *1. jā wāḥid jā ghafūr, 2. jā ḥakīm jā ʿalīm, 3. jā qadīr jā qadīm, 4. jā raḥīm jā karīm, 5. ja ahad jā ṣamad, 6. jā auwal jā āchir,* 7. Pflanzenornament, *8. jā ẓahir jā bāṭin.* Bei den Nischen wechselt, wie schon gesagt wurde, immer eine flache mit einer vertieften; es ist also unter 1. *(jā wāḥid)* die Tür, unter 2. eine vertiefte Nische, unter 3. eine flache Nische und so fort; zu bemerken ist, daß die siebente Nische (die vierte flache, an der Südwand) eine Inschrift-Tafel zeigt mit Bericht über den Bau und die Beisetzung des Erbauers darin am 26. Moharram 1238 (13. Oktober 1822)[1]. Ich gebe als Probe die Oktogonseite 3 (Abb. 6).

[1] Leider sind die Platten mit den Aufnahmen der Inschrift in Verlust geraten. Das ist mir besonders schmerzlich. Die Platten aller andern Aufnahmen (es wurden im ganzen 47 gemacht, die ein vollständiges Bild der Innenverzierung geben) sind vorhanden. Die Kopie einer Aufnahme der Inschrift ist vorhanden und nach ihr gebe ich den Versuch einer Übersetzung des Erhaltenen.

Z. 1—5. Außer den konventionellen Eingangsformeln (*basmala* und Preis Gottes und des Propheten) ist fast nichts zu lesen.

6. mit seiner [Gottes] Bestimmung der Scharfrichter aller Geschöpfe (es war) am dreißigsten Sonntag, (als) jener Fürst der Fürsten und Ernährer der Elenden, der Beherrscher des Landes Moghūlistān und der Sultan des Staates Jarkend

7. ich meine Seine Hoheit Mirza Mohammed Husain Baiṣa Hākim Bēklik zum Meere des Verzeihens gelangte: wir gehören Gotte und zu ihm kehren wir zurück (Qor. 2,151).

8. Nachdem jene reine Seele zwischen den beiden gesegneten Gräbern in einer hörliqagleichen, paradiesähnlichen Ruhestatt Wohnsitz genommen, hatte jener

9. der Beförderer der Herrschaft des erhabenen Islams, die Krone der Sultane Mirza Mohammed Mahdi (?) Bēklik, Gott schenke ihm langes Leben und Glück! den Gedanken, es solle das paradiesähnliche Grab durch Errichtung eines Mausoleums über dieser reinen Ruhestatt geschmückt werden, auf daß Vornehm und Gering von Einwohnern und von Fremden kämen, um es anzuschauen und des segensreichen Geistes dieser gottbegnadeten Person mit der Treue-Sure [Qoran 112; sie ist an zahlreichen Stellen angebracht] im Gebete zu gedenken, und auf daß die Wissenden (ʿUlamā) und die Schöngeister (Fuzalā'),

11. die die Taucher ins Meer der Vortrefflichkeit sind, kämen und unter Volllesung *(chatm)* des ewigen Wortes [der Seele des Verstorbenen Frieden gäben]. Mit hohem Befehle brachte er geschickte Zeichner, unvergleichliche Architekten, Bauleute und Ornamentierer (Schmuckkünstler, *naqqāš*) aus den Staaten Jarkend und Kaschgar zusammen, erklärte ihnen den Plan dieses Majolika-Mausoleums,

12. und streute aus seinem Schatze Gold und Silber wie Stein und Staub aus; alle Meister gingen freudigen Herzens an die Arbeit. Die Mauern dieses Majolika-Mausoleums wurden errichtet (?) Dann machten die Zeichner und Ornamentierer sich daran, ihre Arbeit zu tun

12. (und ohne Furcht?) brachten sie an den Wänden die Ornamente an; jeder wandte bei Ausübung seiner Kunst die größte Anstrengung mit freudigem Gemüte an. Das Datum der Beisetzung war Donnerstag der 26. Moharrem 1238 o Herr! Schluß.

Das geschmacklose *tamām šud* ist diesen Menschen so ans Herz gewachsen, daß sie es selbst hier nicht lassen können. Die Inschrift ist auf die 12 Zeilen geschickt so verteilt, daß sie gerade auskommt. Es muß aber das ganz unnötige „Schluß!" noch drangekleckst werden. Es ist, als läse man auf einer wohlausgefüllten lateinischen Tafel ein *explicit.*

Zur Kenntnis der arischen Bevölkerung des Pamir.

Von A. v. Schultz-Giessen.

Mit 12 Abbildungen auf 2 Tafeln (VII—VIII).

In das früheste Alter des Menschengeschlechts geht die Bedeutung des gewaltigen eurasiatischen Faltengürtels, der sich von den Pyrenäen über den europäischen und asiatischen Kontinent bis in die Inselwelt Ost-Asiens erstreckt, für die Entwickelung der Menschheit zurück. Wohl schon in der Eiszeit trennten diese Gebirge die in Asien bis Ost-Europa sitzende Bevölkerung von den in Indien und um das europäische Mittelmeer ansässigen Völkern. Und diese gewaltige Mauer schützte letztere vor dem rauhen Norden und ließ die älteste Mittelmeerkultur aufblühen. Längs den langen Achsen des eurasiatischen Kontinents, sich an die gleichen Klimagürtel haltend, vollziehen sich die weiteren Völkerbewegungen: von Westen fluten Wogen nach Osten, von Osten wogt es nach Westen. Die jüngeren Völker, Germanen, Slawen dringen nach Ost-Europa vor und die letzte Welle, in Gestalt der neuesten russischen Kolonialbewegung, prallt an den Stillen Ozean. Die asiatischen Wellen nahmen ihren Ursprung in Indien und China, zogen nach Nordosten, um im nördlichen China nach Westen, nach Inner-Asien abzubiegen. Der Ausschlag nach Westen schiebt wilde Nomadenhorden nach Europa hinüber.

Unter dem 73. Längengrade findet, im Pamir, die bedeutendste Scharung der einzelnen, nach Süden konvexen Bogenstücke des eurasiatischen Faltengürtels statt: Hindukusch knüpft sich an Himalaya, wobei beider Endglieder nach Norden aufgebogen werden. Gleichaltrige, fast äquatorial streichende, von Norden, vom Tien-schan herabflutende Gebirgswellen stauchen sich an dieser Aufbiegung, ein gewaltiges, über 4000 m hohes Hochland bildend, den zentralen Pamir, während sie im Westen frei werden und sich allmählich in den iranischen Ländern und den Wüsten Turans verlieren. Die steile, 5—6000 m aufragende Wand des Hindukusch fängt die feuchten Monsumwinde aus dem Süden auf; die im Sommer vom innerasiatischen Minimum angezogenen, aus dem Westen kommenden Winde trocknen aus, und dieses niederschlagsarme, kontinentale Klima bewirkt eine schnelle Verwitterung und Abtragung der Berge des zentralen Pamir. Wohl entwickeln sich hier Flüsse, aber sie sind zu schwach, um den Schutt aus den Tälern hinauszuschaffen. Er bleibt liegen, füllt die Depressionen des Landes aus und schafft weite, öde Täler und hochflächenähnliche Strecken, die, jeglichen Baumwuchses bar, nur von dürftigen Kräutern und Gräsern bestanden, den nomadisierenden, mongolischen Kirgisen spärliche Existenzmittel bieten. Es sind nur einige tausend Menschen, die hier auf einem Flächenraum von fast 50000 qkm, in durchschnittlich 4000 m Seehöhe, mit ihren Schaf- und Ziegenherden umherziehen. Die kleinen, unsicher in ihren breiten Betten fließenden, in ständigem Konflikt mit dem Gekriech der Berge sich befindenden Flüsse dringen zwischen die fingerförmig nach Westen weisenden Ketten ein und werden, je weiter sie in den klimatisch günstigeren Teilen des westlichen Pamir fließen, immer kräftiger. Die Niederschlagsmenge nimmt zu; Schnee und Eis auf den Kämmen der Bergketten speisen im Sommer die Flüsse und geben ihnen Kraft, sich tief in ihr Bett einzuschneiden. Der Schutt bleibt nicht mehr liegen, er wird fortgeführt. Eine echt alpine Landschaft entsteht. Reichere Vegetation, die es in den nunmehr durchschnittlich 2000—2500 m hohen Tälern zur Entwickelung oft undurchdringlicher Galeriewälder kommen läßt, hindert den Nomaden einzudringen, fördert aber die Kultur der hier ansässigen arischen Bevölkerung. Die Grenze zwischen Ariern und Mongolen, zwischen Ackerbauern und Nomaden, verläuft ungefähr auf dem 72. Längengrad. Aber auch im äußersten Osten, im chinesischen Pamir gelingt es den Quellflüssen des Jarkand-darja, dank der mächtigen Gletscherentwicklung der über 6000 m aufragenden Bergketten, tiefere Täler auszugraben und einer ansässigen arischen Bevölkerung, den in Zentral-Asien am weitesten nach Osten vorgeschobenen Ariern, Ackerbau zu ermöglichen.

Es ist die günstige Anordnung der nach Iran und Turan ausstrahlenden Ketten, die den

westlichen Pamirprovinzen zu einer wichtigen ethnographischen Bedeutung verholfen hat. In dem kriegerischen Gewoge Vorder-Asiens sind sie ein Zufluchtsort arischer Völker gewesen und die unwirtliche Natur der rauheren Hochtäler hat sie vor neuen Kultureinflüssen, vor Vermischung mit fremdem Blute gut bewahrt. Besonders in den südlichsten, am Nordabhang des Hindukusch entlang ziehenden, am höchsten gelegenen Tälern, in der Landschaft Wachan, hat sich ein Volk erhalten, dessen Kulturelemente uns Aufschluß über vergangene Kulturzustände Vorder-Asiens geben können.

Politisch gehört heute das etwa 100000 qkm große Gebiet des Pamir vorwiegend zu Rußland. Das westliche, linke Pändschufer (Oberlauf des Amudarja) ist im Besitz der Afghanen, ebenso eine schmale, etwa 20—30 km breite, 200 km lange Zone, die sich am Nordfuß des Hindukusch zwischen die russischen und britischen Besitzungen schiebt. Der östliche Pamir gehört schon zu China.

Es sind die verschiedensten Legenden unter der Bevölkerung des westlichen Pamir über ihren Ursprung verbreitet, die alle auf eine alte Einwanderung aus Westen schließen lassen und nur in Größe und Zahl der einzelnen Etappen der Einwanderung variieren. Anderseits ist auch der Gedanke an eine seit Urzeiten hier ansässige Bevölkerung vorhanden. In den südlichen Landschaften, Wachan und Ischkaschim, ist die alte Bevölkerung unter dem Namen „Siapusch" bekannt. Eine ganze Reihe großer, jetzt meist in Trümmer liegender Bauwerke wird ihnen zugeschrieben. Die später eingewanderten Elemente kamen aus Chorassan über Badakschan im äußersten Osten Afghanistans, teilweis auch aus Darwas, der an den nordwestlichen Pamir angrenzenden bucharischen Provinz, wohl in größeren Massen. Kleinere Zuzüge haben außerdem aus Iran, Chorassan, Balch und, in geringer Zahl, jenseits des Hindukusch her stattgefunden.

In den nördlicheren Pamirprovinzen Schugnan und Ruschan herrscht die Ansicht vor, daß die Bevölkerung von einem eigenen Volksstamme des Landes abstammt. Die Siapusch sind hier aber nicht bekannt. In den nördlichen Vorketten des Pamir, resp. den Ausläufern des südlichen Tien-schan, außerhalb des eigentlichen Pamir, ist am Oberlauf des Serawschan ein altes Stammvolk unter dem Namen „Galtscha", ein Name, der sich bis heute erhalten hat, bekannt. Hier, außerdem am Oberlauf des Surchab und im unteren Teil des zwischen der Alai- und Transalaikette liegenden Alaitales, ist ein altes Volk „Muk" bekannt. Eine große Zahl alter Bauten, Kanalanlagen, Begräbnisplätze wird diesen letzteren sagenhaften Völkern zugeschrieben.

Wenn man die vorherrschenden Angaben der Eingeborenen als Kriterium gelten lassen will, so ist der westliche Pamir von einer arischen, aus dem Westen kommenden Bevölkerung eingenommen, wobei die nördlichen und südlichen Gebiete, also die einerseits an die bucharischen Provinzen, anderseits an die Hindukuschstaaten grenzenden, eine Beeinflussung aus letzteren Ländern erlitten haben. Eine genauere Zeitbestimmung der ersten Einwanderungen ist nicht möglich. Bekannt ist, daß die Siapusch von einem mohamedanischen Volke, das mit dem Propheten Ali gekommen sein soll, gegen die Ungläubigen zu kämpfen, verdrängt worden sind. Die Eingeborenen in Wachan behaupten von diesen islamitischen Streitern abzustammen.[1]

Es ist ein rauhes, hartes Leben, das der meist als „Tadschik" bekannte heutige Bewohner des westlichen Pamir in den entlegenen Hochtälern, besonders im Süden, wo er am Fuß des Hindukusch mit seinen kleinen Feldern und Dörfern bis 3350 m (Ssarhad) vordringt, führt. Im tieferen, ungef. 2000 m hochgelegenen Ruschan, wo üppiger Obstbau und eine leichtere Beackerung der Felder möglich ist, verweichlicht der Tadschik, wird faul und träge. Ist der Süden des arischen Pamir durch kräftige Männer und allerdings weniger anziehende Frauen ausgezeichnet — so ist der Norden durch schöne Frauen — und laxe Sitten — aber durch ein schwächlicheres und häßlicheres Männergeschlecht bekannt. Wie die meisten Bergvölker, so fühlt sich auch der Tadschik über den Eingeborenen der Ebene sowie über den oft viel wohlhabenderen nomadischen Kirgisen erhaben. Das Motiv dazu

[1] Über die verschiedenen Legenden der Eingeborenen über ihre Abstammung, sowie auch über diesbezügliche Theorien der Forscher Biddulph, Tomaschek, Aristow, Bartold, siehe Bobrinski „Die Bergvölker im Quellgebiet des Pändsch". Moskau 1908. In russischer Sprache.



Abb. 1. Tadschik-Frauen West-Pamir.



Abb. 4. Tadschik-Kinder. West-Pamir.



Abb. 2. Kirgise, Mischling. Ost-Pamir.



Abb. 5 Tadschik-Frauen. West-Pamir.



Abb. 3 Tadschiks, teilweise in russischer Kleidung. West-Pamir.



Abb. 6. Gruppe von Tadschiks beim Straßenbau. West-Pamir.

Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

ist wohl das Bewußtsein, keiner Vermischung, wie sie bei den Eingeborenen der umgebenden Tiefländer herrscht, unterworfen zu sein.

Ihrer Religion nach sind die Tadschik müridische Mohamedaner. Äußerlich fällt diese Sekte schon durch den gänzlichen Mangel an Moscheen auf, da die Geistlichen, die „Ischan'e" die Gebete für die Bevölkerung in ihren eigenen Behausungen verrichten. Die Verehrung, die die Ischan'e, von denen viele sich als Nachkömmlinge des Propheten Ali betrachten, seitens der Eingeborenen genießen, ist groß. Der oberste Geistliche der Müriden, Aga-Chan, lebt in Bombay und wird von der Bevölkerung für heilig gehalten. Er steht ganz unter dem Einfluß der Engländer, denen dadurch eine nicht zu unterschätzende Beeinflussung der Tadschik gegenüber den Russen ermöglicht ist. Eine Pilgerfahrt zu ihm gehört zu den frömmsten Unternehmungen, und jährlich ziehen müridische Ischan'e zu Seiner Heiligkeit nach Bombay.

Allgemein somatische Merkmale des Tadschik sind folgende: schlanker, übermittelgroßer Wuchs, lange Extremitäten mit kleinen Händen und Füßen und mit, für ein als anerkannt tüchtige Fußgänger bekanntes Volk, auffallend schwach entwickelten Waden. Das Gesicht ist länglich, mit gebogener Nase, tiefsitzenden dunklen, meistens braunen, grünen, grauen, selten blauen Augen. Das Haar ist dunkel, braun und schwarz, hin und wieder blond. Die Hautfarbe ist braun. Schon eine oberflächliche Betrachtung der Gesichter läßt aber oft Beimischung fremden Blutes erkennen, welche die in letzter Zeit herrschenden, geordneten politischen Verhältnisse, sowie der, dank besseren Straßen, regere Verkehr mit den Grenzländern hervorgerufen haben. Der afghanische Typus macht sich in starkem, breitem Gesicht geltend; der sartische vor allem durch grade Nase oder dickere Lippen; der indische durch auffallende Schmalheit des Gesichts; der kirgisische durch hervortretende Backenknochen. Jüdischer und als neuester, russischer Einfluß im Gesichtstypus des Tadschik sind ebenfalls hin und wieder zu beobachten. Der Charakter des Tadschik wird durch die ihn umgebende Natur bestimmt. Rauhes, extremes Klima, das den Ackerbau doch recht erschwert, Gefahren, die die oft halsbrecherischen, von Dorf zu Dorf führenden Pfade oder häufige Erdbeben bieten, haben den südlichen Tadschik, den Wachaner physisch und psychisch gesund gestaltet — er ist fleißig und berechnend, tapfer und ernst. Der in milderer Natur lebende nördliche Tadschik, der Ruschaner, ist ziemlich indolent, sorgt nur darum, sich für den Winter einen grade reichenden Vorrat an Korn und getrockneten Früchten zu schaffen, da ihm im Sommer das tägliche Brod — in Form von Maulbeeren — wenn nicht grade in den Mund, so doch so reichlich auf den Boden seiner Gärten und Plätze fällt, daß die Weiber die saftigen süßen Früchte morgens nur aufzusammeln brauchen, bevor sie zertreten werden. Der Ruschaner ist sorglos und faul, lebhafter, oft schwatzhaft und neugierig und erinnert grade durch letztere Eigenschaften schon mehr an den Kirgisen des zentralen Pamir. Der zwischen den Wachanern und Ruschanern lebende Schugnaner steht in seinem Charakter den einen wie den andern nah.

Eins haben aber alle Tadschik gemein und unterscheiden sich dadurch wesentlich und vorteilhaft von den Eingeborenen der umliegenden Gebiete — höchstens mit Ausnahme der Hindukuschstaaten — sie sind ehrlich und zeichnen sich durch schönen Familiensinn und Liebe zu ihren Kindern aus. Das abgeschlossene Leben, die so geringe und aus natürlichen und politischen Verhältnissen immer äußerst schwierige Verbindung mit der Außenwelt haben den Tadschik konservativ gemacht. Die Kämpfe mit den Afghanen und die Unterdrückungen und Vergewaltigungen seitens der bucharischen Fürsten vor der Russenherrschaft haben ihn verschlossen und dem Fremden schwer zugänglich werden lassen. Nicht aus Stolz, wie z. B. der Eingeborene des Kaukasus, verschließt er sich aber dem Europäer, sondern mehr aus Furcht, auch von ihm ausgebeutet zu werden. Der Tadschik liebt über alles sein Land, seine Überlieferungen und achtet die alten Sitten und Gebräuche. Elegant und liebenswürdig, stets höflich wird er auf den Fremden einen angenehmen Eindruck machen — der bei manchem Reisenden vielleicht noch durch die Sitte, vor einem Wohlhabenden oder Vornehmen aus dem Sattel zu springen und ihn stehend vorbeizulassen, verstärkt wird.

Auffallend früh werden, aus rein sozialen

Gründen, die Heiraten geschlossen. Die Mädchen treten oft mit 7, die Knaben mit 10 Jahren in die Ehe. Geschlechtsreif werden die Mädchen zwischen 10 und 15, die Knaben mit 15—17 Jahren. Die Wohlhabenden besitzen meist mehrere Frauen, doch geht deren Zahl selten über zwei oder drei hinaus. Homosexualität, wie sie bei den sartischen Männern so stark ausgeprägt ist, tritt hier in den entlegenen Hochtälern ebenfalls auf. Über die Hochzeitsgebräuche der Tadschik ist es schwer, genaues zu erfahren. Den Brautwerber spielt meist der Vater oder ein männlicher Verwandter. Die Brautgeschenke, von denen das meiste die Angehörigen der Braut, sie selber nur wenig, erhalten, sind vorgeschrieben und bestehen hauptsächlich in Stoffen. Die während ausgedehnter Festlichkeiten stattfindende, eigentliche Hochzeitszeremonie, das Zusammenführen der Brautleute, kann von jedem geachteten alten Tadschik vollzogen werden, nur müssen mindestens zwei Zeugen zugegen sein. Die Zeremonien scheinen in den einzelnen Tälern recht verschieden zu sein — hier näher darauf einzugehen, würde zu weit führen.[1] Die Geburten bieten ebenfalls Grund zu Festlichkeiten. Die Frau gilt sechs Wochen nach der Entbindung als unrein. Mit 4—5 Jahren wird bei den Knaben unter bestimmten Zeremonien und Festlichkeiten die Beschneidung vollzogen. Mit 15 Jahren sind sie volljährig, zum Zeichen dessen das vorher nur teilweis geschorene Haar ganz abgeschnitten wird.

Weitere Festtage knüpfen sich an das Neujahr. Der Kalender der Tadschik ist eigenartig — die Bezeichnung der Tage wird Körperteilen entlehnt. Die Benennung der Jahre nach dem Tierkreis ist oft unbekannt. Zu Festlichkeiten und eigenartigen Gebräuchen gibt weiter der Beginn der Feldarbeit Anlaß.

Die Kleidung des Tadschik besteht aus einem selbstgewebten, wollenen, langen Rock „(tschekmen", „tschapan") der über einem weiten, weißen oder dunklen, baumwollenen oder wollenen Hemd und Beinkleid getragen wird. Die Beinkleider werden in grobe, unförmige, bunte Strümpfe, wobei oft mehrere Paare übereinander gezogen werden, gesteckt und darüber folgen weiche Stiefel aus Ziegen- oder Steinbockleder, die mit wollenen Schnüren über Blatt und Hacken festgebunden werden. Bei armen Leuten fehlt natürlich die Unterwäsche und der schmutzige, rauhe tschapan wird auf dem auch nicht viel sauberen Körper getragen. Auf das rasierte oder kurz geschorene Haupt setzt der Tadschik eine kleine Kappe, um die der Turban geschlungen wird, während die arme Bevölkerung sich nur mit einem um die Stirn gewundenen Lappen begnügt. Im Winter werden über dem tschapan Pelze plumper Form getragen. Eine ganz andere, oft von jüngeren Leuten getragene Kleidung ist ein enganliegender, meist mit blanken Knöpfen versehener Taillenrock, der den schlanken, wohlgebauten Tadschik, besonders wenn er zu Pferde sitzt, ungemein kleidet. —

Die Frauen gehen in langen, breiten, baumwollenen oder wollenen Hemden, unter denen Unterhemde und an den Knöcheln zugeschnürte Beinkleider getragen werden. An den Füßen sieht man oft indisches Schuhwerk. Auf dem Haupte wird ebenfalls eine kleine runde Kappe getragen, über die die Frau, wenn sie ausgeht oder wenn ein Fremder naht, ein Tuch, das sonst am Rücken herabhängt, wirft, um das Gesicht zu bedecken. In entlegeneren Tälern verschleiern sich die Weiber aber nie. Die Kinder der minder wohlhabenden Eingeborenen laufen den Sommer über nackt oder in kurzen Hemden umher, und sehen mit ihren runden roten Backen und lebhaften Augen — der Schmutz darf den Beschauer nicht irre machen — allerliebst aus.

Die Siedlungen der Tadschik knüpfen sich an Terrassen und Schuttkegel der Flüsse. Das Dorf („kischlak", wachanisch „dior") besteht meist aus unregelmäßigen Häuser- und Hüttengruppen, die auf Terrassen reihenförmig, auf den fächerförmigen Schuttkegeln haufenförmig angelegt sind. Die Felder liegen entweder zwischen den Häusern oder abseits auf niedrigeren Terrassen, seltener hoch an den Lehnen der Berge und verlangen immer künstliche Bewässerung. Auf weite Entfernungen müssen oft komplizierte Kanäle (wachanisch „wod") angelegt werden. In den einzelnen Höfen, auf den Dorfplätzen wachsen Weiden, Pappeln, in tieferen Gebieten Wachans beginnen auch Fruchtbäume — Aprikosen, Äpfel, Birnen — zu gedeihen, die im Haushalt der Tad-

[1] Vergl. A. Bobrinski: „Die Bergvölker im Quellgebiet des Pändsch".

schik des ganzen westlichen Pamir eine wesentliche Rolle spielen. Die einzelnen Dörfer sind meistens klein, oft nur aus wenigen Hütten bestehend. Als Baumaterial für diese wird Stein und Lehm verwendet. Fenster fehlen meistens. Das Dach ist flach und besteht aus festgestampftem Lehm, der auf einer Lage, durch Balken gestützter Stäbe ruht. In ihrer inneren Anlage sind diese kleinen, niedrigen, unscheinbaren Häuser der Tadschik recht verschieden. Die kontinentalen, extremen Temperaturen des Pamir, einerseits zwischen Sommer und Winter, anderseits zwischen Tag und Nacht, spiegeln sich in der Bauart der Häuser wieder. Im Winter lebt man ganz innen versteckt, im Küchengemach („kchun"), im Sommer hält man sich draußen in freien, offenen, erhöht gebauten Hallen auf. Der Küchenraum, um und an den sich dann die verschiedenen kleinen Kammern und Stuben anlegen, ist im allgemeinen immer gleich: ein viereckiger Raum, in dessen Decke, in der Mitte gewöhnlich, eine schließbare Öffnung Licht hereinläßt und durch die der Rauch des Herdes abzieht. Die Decke ruht auf vier Pfählen, um die sich, längs der Wände eine erhöhte Plattform zieht. An einer Seite ist in derselben der offene, urnenförmige Herd angebracht, so daß die Eingeborenen im Winter entweder vor dem Feuer am Boden oder oben auf der Plattform kauern können. In den langen Wintermonaten herrscht in diesen halbdunklen, überheizten und rauchgeschwängerten Räumen, in denen sich alles zusammendrängt, eine erstickende Luft, die die Ursache verschiedener Augen- und Lungenkrankheiten ist. Die übrigen Räume eines Hauses sind meist dunkle, nicht heizbare, kleine Kammern, die zu verschiedenen Zwecken benutzt werden. Ställe, Vorratsräume schließen sich daran — kleine niedrige Türen, enge, dunkle Korridore verbinden diese Flucht winziger Räume, in denen der Tadschik im Winter haust. Anders im Sommer. Weite, offene Hallen in den Höfen, oft hoch an den Häusern angebracht, lassen ihn die warmen Sommertage, behaglich auf Teppichen hingestreckt liegend, genießen. Die dunkle Küche wird nur noch zur Zubereitung der Speisen benutzt. Die kühlen Nächte treiben aber oft die Leute ins Innere des Hauses — wo es nun allerdings von dem mannigfaltigsten Ungeziefer wimmelt.

Krüge aus Thon, ohne Drehscheibe gearbeitet, für Milch und Wasser, Kessel, meist aus Kupfer, afghanischer Arbeit, neuerdings auch eiserne aus Rußland, verschiedene Holzschüsseln, Löffel mit rechtwinkelig eingesetztem Stiel, kupferne Kannen zum Kochen des Wassers, kaschgarischer oder sartischer Arbeit, bilden das Küchengerät der Tadschik. In den Häusern der Vornehmen findet man neuerdings auch viel russisches Geschirr, wie eiserne Eimer, Kannen, Emailleschalen und -teller, Löffel, Gläser u. a.

Die Nahrung besteht bei der ärmeren Bevölkerung meist aus Mehlspeisen und Molkereiprodukten, während Fleisch nur von den Wohlhabenden ständig genossen wird. Ein beliebtes, schnell hergestelltes Gericht, das mehrmals am Tage eingenommen wird, bildet Brot aus Gersten- oder Weizenmehl, in Form großer runder Fladen, das in flachen Holzschüsseln mit zerlassener Butter übergossen wird. Die Eingeborenen kauern im Kreise und kneten sich mit den Fingern in der warmen Butter einen Bissen zurecht, um ihn schmatzend und schlürfend in den Mund zu schieben. Sehr verbreitet ist außerdem „lapschá" — eine wässrige Linsensuppe. In den tief liegenden Tälern von Ruschan, im nordwestlichen Pamir, bilden Maulbeerfrüchte, Aprikosen und Äpfel im Sommer den wesentlichsten Bestandteil der Nahrung.[1] Der Ackerbau der Tadschik ist nur mit Hilfe künstlicher Bewässerung möglich, zu welchem Zweck weit ausgedehnte Kanalsysteme gebaut werden müssen. Die Anlage für ein Terrassenfeld beginnt oft 10 und mehr km oberhalb des Feldes am Fluß, während die Schuttkegelfelder durch Anzapfung an Ort und Stelle des den Kegel aufschüttenden Baches berieselt werden.[2] Hacken und primitive, von Ochsen gezogene Holzpflüge bilden das Ackergerät. Gedroschen wird mit Ochsen oder Eseln, die auf dem geschnittenen Korn im Kreise umhergetrieben werden. Zum Anbau gelangen Weizen, Gerste, zweierlei Art, Roggen,[3] Hirse, Erbsen in zwei Sorten, Bohnen und Senf, aus dessen Samen Fett zum Bestreichen der Kienspäne verfertigt

[1] Vergl. A. v. Schultz „Volks- und wirtschaftliche Studien im Pamir". Petermanns Mitteilungen 1910. p. 254. u. f.

[2] Die Sprache kennt verschiedene Ausdrücke für zu- und ableitende Kanäle.

[3] Fehlt in Wachan.

wird und dessen Blätter gegessen werden. Von Ischkaschim (2650 m) an gedeiht weiter Tabak, Mohn, Melonen und stellenweise Lein, dessen Öl zum Essen und zur Beleuchtung benutzt wird Obstbäume beginnen in Langar (2885 m) mit Äpfel- und Aprikosenbäumen. Weiter nach Norden in den tieferen Gegenden gesellen sich Wallnuß-, Birnen-, Kirschen- und Maulbeerbäume hinzu. In Ruschan (2000 m) steht schließlich die Obstzucht in hoher Blüte.

Eine erste Aussaat des Getreides erfolgt im Frühjahr gleich nach Fortschmelzen des Schnees, etwa im März, um möglichst schnell wieder mit Korn, das auch etwa Mitte Juli reift, versehen zu sein. Eine zweite, spätere Aussaat liefert besseres Korn.

Die Viehzucht beschäftigt sich mit Rindern, Schafen, Ziegen, die für den Sommer auf hochgelegenen Weideplätzen stehen. Pferde und Esel sind reichlich, Kamele, wegen der schlechten Verkehrswege, weniger im Gebrauch, während das Maultier sehr selten, gewöhnlich bei afghanischen Karawanen, wenn sie auf schwierigen Pfaden mit Kontrebande (Opium, Haschisch) gehen, anzutreffen ist. Der bei den Kirgisen, im zentralen Pamir, eine so wichtige Rolle spielende Jack findet sich ebenfalls in den höher gelegenen Dörfern, besonders am Gunt, vor.

Die Jagd auf Wildschafe an den Grenzen des hohen zentralen Pamir und auf Steinböcke, die zahlreich im ganzen westlichen Pamir auftreten, liefert Fleisch und Felle, allerdings in geringerem Maße als bei den Kirgisen. Pelzwerk von Füchsen, Wölfen, Mardern, Ottern wird an Ort und Stelle verwendet und fast garnicht ausgeführt — im Gegenteil, die aus Indien und Afghanistan nach Turkestan ziehenden Karawanen mit Fellen setzten noch einiges bei den wohlhabenden Tadschik ab.

Das Hausgewerbe beschäftigt sich hauptsächlich mit der Anfertigung grober, aber guter Wollenstoffe, Strümpfen, Stiefeln, hauptsächlich aus Steinbockleder, roher Thongefäße, Holzschalen und -löffel. Vieles Gerät wird aus Indien und Kaschgar eingeführt, in letzter Zeit aber in weit überwiegender Menge aus den Städten des russischen Turkestan.

Märkte und Kaufläden, Bazare, sind im westlichen Pamir auf Veranlassung der russischen Militärverwaltung auf einigen Militärstationen entstanden und entwickeln sich gut. Mit den Kirgisen des zentralen Pamir findet ein Austausch von Mehl gegen Teppiche, Wolle, Felle statt.

Die Verkehrsverhältnisse in den Tälern des Pändsch, Gunt, Schachdarra und besonders des Bartang, wo man meist mit Trägern auf gefährlichen Treppen und Leitern die steilen Wände umgehen muß, sind recht schwierig, wenn auch die russische Militärverwaltung in den letzten Jahren die meisten Saumpfade wesentlich verbessert, ja teilweise für Karrenverkehr eingerichtet hat. Die Flüsse werden nur auf den großen Straßen auf Brücken, vom sog. kaukasischen Typus, überschritten, sonst meist in Furten durchquert. Wo diese nicht vorhanden, benutzt man aufgeblasene Schafs- oder Ziegenfelle, aus denen kleine Flösse verfertigt werden.[1]

Eine genaue Statistik der Bevölkerung des westlichen, zu Rußland und Afghanistan gehörigen Pamir ist zur Zeit nicht durchzuführen. Es mögen rund 35000 Eingeborene die Täler des Pändsch, Pamir-darja, Schach-darra, Gunt und Bartang bewohnen. In diese Zahl wird man auch die Tadschik des östlichen, chinesischen Pamir einschließen können.

Eine kurze Betrachtung dieser in der sog. Tagarma-Ebene und im Tagdumbasch-Pamir im östlichen Pamir sowie an einigen andern Quellflüssen und am Oberlauf des Jarkend-darja lebenden Tadschik soll den Schluß dieser Ausführungen bilden.

Geringe, armselige Dörfer sind es, die hauptsächlich von Auswanderern aus Wachan, weniger aus Schugnan bewohnt werden. Die Einwanderung soll in den letzten fünf Jahrhunderten stattgefunden und die hier nomadisierenden Kirgisen verdrängt haben. Eine Vermischung dieser Tadschik mit Kandjutern, Kaschgariern und Chotanern, von denen ebenfalls viele Müriden geworden sind, ist unverkennbar und erklärlich, da der Verkehr des chinesischen Turkestan mit Indien durch diese Gebiete führt. Die Ansiedlungen, etwa dreißig, die eine vollständige oder vorwiegende Tadschikbevölkerung aufweisen, liegen an den Quellflüssen des Jarkend-darja: Tagdumbasch und Kara-su (Tagdumbasch-Pamir und Tagarma-Ebene), Watsch

[1] Vergl. A. v. Schultz: „Der Turssuk". Globus 1910, p. 105 u. f.



Abb. 7. Alte Siapusch-Festung in Wachan West-Pamir.



Abb. 10. Garten eines Tadschik West-Pamir.



Abb 8. Hütte eines Tadschik. West-Pamir.



Abb. 11. Tadschiks bei der Feldarbeit. West-Pamir



Abb. 9. Hütten der Tadschik. West-Pamir.

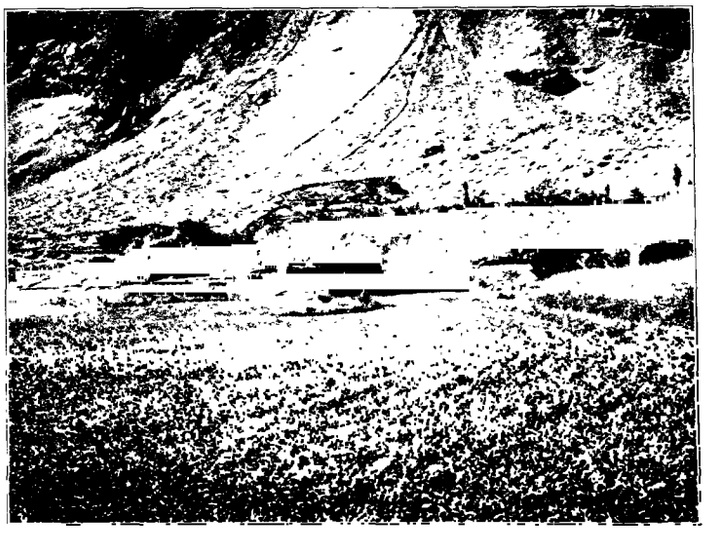


Abb. 12 Tadschik-Hof. West-Pamir.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

und am Oberlauf des eigentlichen Jarkend-darja, wie er nach Zusammenfluß dieser beiden Quellflüsse heißt, und am 80 km unterhalb des Zusammenflusses in den Jarkend-darja mündenden Raskem-darja. Je mehr sich alle diese Flüsse aus den rauhen alpinen Landschaften entfernen, desto mehr wird die Bevölkerung von Turkstämmen, Kaschgariern und Chotanern, durchsetzt. Chinesen leben nur als Beamte und Militär in der Festung Taschkurgan. Nördlich von der Tagarma-Ebene beginnen wieder die Verhältnisse des zentralen Pamir, die nur den nomadischen Kirgisen eine Existenz ermöglichen.

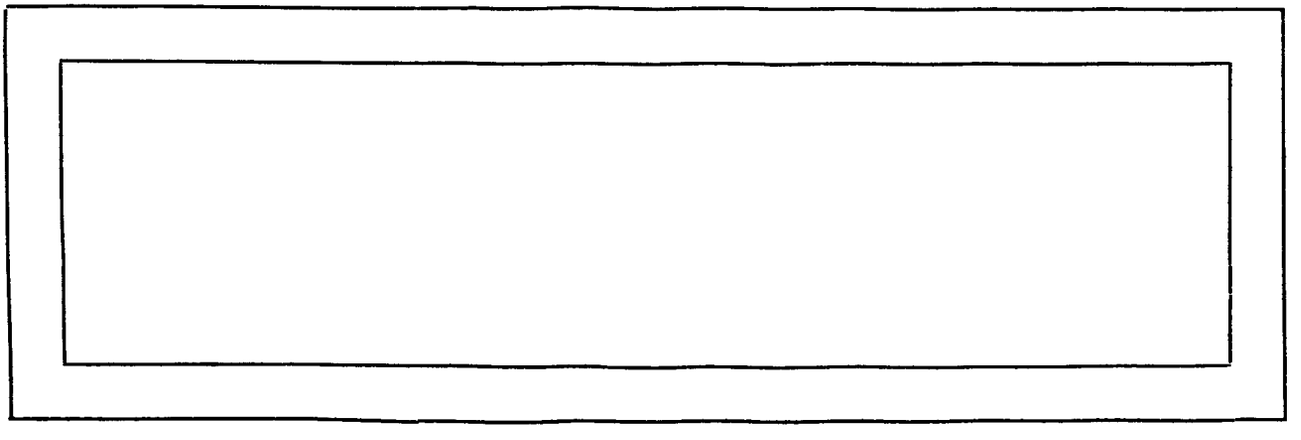
Die 30 Siedelungen des Quellgebietes des Jarkend-darja sind von rund 1180 Familien bewohnt[1], von denen gegen 600 müridische Tadschik, die übrigen sunnitische Turkvölker sind. Die Gesamtzahl der Tadschik des östlichen Pamir bezw. der Quellflüsse und des Oberlaufs des Jarkend-darja wird somit etwa 3000 betragen. Die Bevölkerung verteilt sich wie folgt:

Tagdumbasch	305	Tadschikfamilien
Tagarma-Ebene	25	„
Watsch	75	„
Raskem-darja	80	„
Jarkend-darja	115	„
im ganzen	600	Tadschikfamilien.

Die geistliche Fürsorge dieser müridischen Familien, die auch die Verhältnisse im westlichem Pamir illustrieren mag, gestaltet sich folgendermaßen. Auf die 600 Familien kommen drei große Ischane, dabei gehört noch ein Teil der Müriden zu vier Ischanen, und zwar zu einem in Tschitral, zwei in Schugnan und einem in Wachan. Einige Familien haben außerdem noch ihre Geistlichen in Tschitral und Kandjut. Der bedeutendste einheimische Ischan (z. Z. Saïd-Nasir-Ali in Tulan-schar am Tagdumbasch) versorgt allein 300 müridische Familien. Er hat dementsprechend ein großes Einkommen, und zwar bis 40 Jamben (1 große chinesische Jambe = ungef. 200 Mk.). Von diesen 40 Jamben geht allerdings die Hälfte an den Aga-Chan in Bombay.

Administrativ gehören die Tadschik des östlichen Pamir dem Dao-tai in Kaschgar resp. dem Fu-tai in Urumtschi an. Gerichtssachen gehen meistens vorher an den Fa in Jarkend. Der höchste lokale Beamte ist der Amban in Taschkurgan. Das kleinere Beamtentum rekrutiert sich aus den Eingeborenen. Jedes Dorf besitzt seinen Beck, der von den Einwohnern gewählt werden soll, in Wirklichkeit sich sein Amt kauft, vorausgesetzt, daß er überhaupt dem chinesischen Amban zusagt. Über dem Beck steht ein Chakim und ein Ischkaga. Die Becks besitzen jeder Gehilfen (chines. „bangbanj") und zwar Minbaschi's, Iusbaschi's und Unbaschi's (= Vorgesetzte von tausend, hundert und zehn Einwohnern). Ein Gehalt von der chinesischen Regierung bezieht nur der Chakim. Die Abgaben der Eingeborenen bestehen meist in Naturalien — Holz, Stroh u. a. — die an die Festung in Taschkurgan, im ganzen 2600 Pferdelasten, geliefert werden müssen und in 75 Sar Bargeld (1 Sar = ungef. 3,20 Mk.).

[1] Nach Angaben der eingeborenen Gemeindeältesten in Taschkurgan.



Wann ist das chinesische Porzellan erfunden und wer war sein Erfinder?

Von Ernst Zimmermann-Dresden.

Wann ist das chinesische Porzellan erfunden worden? Diese Frage hat bisher bei uns in Europa Beantwortungen gefunden, so verschiedenartige, wie wohl selten eine. Denn die Chinesen wissen es selber nicht genau. Und so glaubte man anfangs, d. h. vor mehreren Jahrhunderten, als die Wissenschaft überhaupt so weit war, um sich mit solchen Fragen zu beschäftigen, daß es bereits zur Römerzeit vorhanden gewesen wäre, indem man völlig irrtümlicherweise annahm, daß die in dieser Zeit so ungemein geschätzten murrhinischen Gefäße, in Wahrheit wohl Arbeiten aus Achat, nichts anderes als chinesisches Porzellan gewesen wären, das von so fernen Regionen zu uns gekommen wäre, genau wie es damals mit der nicht minder hoch geschätzten Seide geschah. Dann war es am Beginn des 18. Jahrhunderts der bekannte, damals in China lebende Jesuitenpater Père d'Entrecolles, der ein gelehrter Mann war und auch mit der dortigen Porzellanindustrie die innigste Fühlung hatte, der in einem seiner zwei so ungemein lehrreichen, in den Lettres édifiantes damals abgedruckten Briefen, in denen er zum ersten Male dem hinsichtlich dieser Sache so ungemein wißbegierigen Europa so viele interessante Geheimnisse über das Porzellan und seine Herstellung verriet, mitteilt, daß nach den Angaben der Chinesen dieses aller Wahrscheinlichkeit nach schon vor dem 5. Jahrhundert nach Christi Geburt erfunden worden wäre. Nun aber kam die große Überraschung, die nicht geringes Aufsehen erregte. Im Jahre 1834 entstiegen altägyptischen, scheinbar ganz unberührten Gräbern, die nach ganz sicherer Zeitbestimmung nicht weniger als schon 1800 Jahre vor Christi Geburt angelegt worden waren, eine ganze Reihe von kleinen, mit chinesischen Inschriften versehenen Fläschchen, die zum Erstaunen aller nichts anderes als chinesisches Porzellan darstellten. Damit waren alle bisherigen Ansichten über diese Frage über den Haufen geworfen. Es stand nun völlig fest, daß tausende von Jahren vor Christi Geburt, mithin zu einer Zeit, da alle sonstigen Kulturvölker noch nicht über die ersten Stufen der Keramik hinausgekommen waren, die Chinesen schon im Besitz desjenigen keramischen Erzeugnisses gewesen waren, das noch bis auf den heutigen Tag, also durch etwa 4000 Jahre hindurch, immer der unbestrittene Höhepunkt aller Keramik geblieben ist. Das schien ein ganz besonders günstiges Licht auch auf die gesamte übrige damalige Kultur der Chinesen zu werfen: frühreif erschien sie uns gegenüber den alten Kulturen, die wir schon kannten. Ihr ganzes Ansehen ward dadurch gehoben.

Doch nur recht kurze Zeit hat sich das chinesische Porzellan in den Augen der Europäer eines so hohen Alters zu erfreuen gehabt. Da stand es fest, daß hier ein Betrug geschehen, so frech und doch so rätselhaft zugleich, wie wohl die Wissenschaft kaum je einen wieder erlebt hat. Nichts anderes ward jetzt festgestellt durch tüchtige Sinologen, als daß die auf einigen dieser kleinen Flaschen befindlichen chinesischen Verse erst im 1. Jahrhundert vor Christo in China gedichtet worden waren, und die Schriftzeichen, mit denen sie niedergeschrieben, waren sogar solche, die erst im 8. Jahrhundert nach Christi Geburt aufgekommen waren. Die kleinen Fläschchen aber stellten dann gar, um diese Sache möglichst grotesk zu machen, Tabaksfläschchen vor, wie man sie damals noch zu jeder Zeit auf allen Märkten in China erhandeln konnte. Damit war der einzige Beweis für das so überhohe Alter des chinesischen Porzellans zunichte — auf welche Weise freilich diese so späten Erzeugnisse in die so alten und scheinbar so unberührten Gräber gekommen, blieb völlig rätselhaft — die Wissenschaft gab diese Ansicht auch sofort auf; die große Menge jedoch, die immer so gern an das, was märchenhaft klingt, glaubt, verharrt in diesem falschen Glauben zum großen

Teil auch heute noch. Und auch aus populären Büchern ist sie immer noch nicht ganz auszurotten.

Nun aber machten sich die Sinologen auf die Suche. Doch war die Aufgabe für sie nicht leicht. Die chinesischen Quellen haben nirgends das Jahr oder auch nur die allgemeine Zeit der Erfindung angegeben. Die chinesische Sprache aber besitzt kein Wort, das zu allen Zeiten unbestreitbar Porzellan und nichts anderes als dies bedeutet hätte. Wo sollte man da mit seinen Forschungen einsetzen? Mißgriffe sind daher auch zunächst nicht ausgeblieben: vor allem Stanislaus Julien, der bekannte französische, im übrigen um die Geschichte des chinesischen Porzellans so hoch verdiente Sinologe, kam infolge zweier bedauerlicher Irrtümer zu einem gänzlich falschen Resultat, als er auf Grund einer chinesischen Angabe die Erfindung schon in das erste oder zweite Jahrhundert vor Christi Geburt setzte. Auf der anderen Seite jedoch dürfte man bisher mit der Ausnutzung der gewonnenen Resultate doch etwas zu schüchtern gewesen sein. Eine ganze Reihe von Tatsachen liegt doch bereits vor, die für die Lösung dieser Frage, vor allem wenn sie miteinander in Beziehung gesetzt werden, von großer, ja vielleicht ausschlaggebender Bedeutung sein dürften. Vor allem aber hat man es allem Anscheine nach noch nie recht versucht, sie, wie es doch an sich am nächsten lag, auch von rein keramischem Standpunkte aus zu betrachten. So dürfte es wohl von Wichtigkeit sein, diese Frage hier noch einmal aufzurollen, sie aber nun von allen Gesichtspunkten aus, die ihr gegenüber in Frage kommen, zu untersuchen. Vielleicht, daß man dann doch zu etwas positiveren Ergebnissen gelangt als dies bisher möglich zu sein schien.

* * *

Was haben sich nun durch die bisherige Forschung zur eventuellen Lösung dieser Frage für Tatsachen ergeben? Zunächst die, daß wir nicht ein einziges Mal vor dem Ende des 6. Jahrhunderts nach Christi Geburt von keramischen Erzeugnissen in China hören, die irgendwie mit Porzellan in Verbindung zu bringen wären, dann aber gleich drei Nachrichten auf einmal besitzen, die sich auf dieses beziehen können. Diese Zeugnisse sind schon seit über 50 Jahren uns durch den oben erwähnten berühmten Sinologen Stanislaus Julien in seiner wichtigen Übersetzung der chinesischen Quellenschriften zur Geschichte und Technik des chinesischen Porzellans übermittelt und dann auch reichlich ausgenutzt worden. Von diesen besagt das erste: „Ho Chou, der Vorsitzender des Ministeriums der öffentlichen Werke während der kurzen Zeit der Suidynastie (581—617) war, besaß eine ausgedehnte Kenntnis von alten Gemälden und war sehr vertraut mit Altertümern. China hatte schon seit langer Zeit die Kunst, Glas zu machen, verloren, und die Arbeiter wagten nicht, neue Versuche zu machen, aber ihm gelang es, aus einem grünen Porzellan Gefäße herzustellen, die nicht von wirklichem Glas zu unterscheiden waren." Die zweite Nachricht meldet dann, daß nur ganz kurze Zeit darauf, d. h. ganz am Beginn der Tangdynastie (618—907), ein geschickter Arbeiter namens T'ao Jü aus Fou-liang Hsien in der Provinz Kiang-si, persönlich nach der Hauptstadt von ihm fabrizierte keramische Erzeugnisse brachte, die „künstliche Jadevasen" genannt und alle dem Kaiser verehrt wurden. Die dritte Nachricht endlich besagt, daß ganz um dieselbe Zeit, d. h. im Jahre 621, ein aus der gleichen Gegend stammender Töpfer namens Ho-Chung-ch'u weiße „Porzellane" hergestellt hätte, die „glänzend wie Jade" waren. Er erhielt den besonderen Auftrag, solche auch für den Kaiser anzufertigen.

Aus allen diesen Mitteilungen geht nun ganz ersichtlich hervor, daß es sich hier überall um wirkliches Porzellan gehandelt hat. Denn es kann darüber wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß keramische Gefäße, die Glas zum Verwechseln ähnlich sahen, sowie auch solche, die mit dem bekannten, in China von jeher so geschätzten, immer leicht durchscheinenden und glänzenden Jade verglichen wurden, ebenfalls wirklich glänzend, vor allem aber auch wirklich durchscheinend gewesen sein müssen. Denn worin hätte sonst die Ähnlichkeit dieser kera-

mischen Erzeugnisse mit denen, mit welchen sie verglichen wurden, gelegen? Ein derartig glänzendes und das Licht hindurchlassendes Erzeugnis aber stellt unter allen keramischen einzig und allein das Porzellan dar: es gibt neben diesem nicht einen einzigen wirklich keramischen Stoff, der diese beiden Eigenschaften gleichfalls besäße. Damit aber kann die Existenz des Porzellans schon am Ende des 6. Jahrhunderts nach Christi Geburt für untrüglich bewiesen gelten. Es ist demnach schon über 1100 Jahre, bevor es Böttger im Jahre 1709 in Dresden nacherfand, in China vorhanden gewesen.

Ist es aber in dieser Zeit nicht auch erfunden worden? Man beachte zunächst folgende Tatsachen! Aus der Zeit, die vor derjenigen liegt, aus der die eben genannten Ereignisse gemeldet werden, besitzen wir nur äußerst spärliche und wenig besagende Nachrichten, die sich auf die chinesische Keramik beziehen. Es wird auch im allgemeinen nicht allzu viel Wesens aus ihr gemacht: es haftet kein besonderer Ruhm an den damaligen Erzeugnissen. Wie anders dagegen das Bild nach dieser Zeit! Wie auf einen Schlag gibt es nun eine ganze Reihe von keramischen Werkstätten, die bessere keramische Erzeugnisse, Porzellan genannt, herstellen, und nun reißt diese neu einsetzende Entwicklung nicht wieder ab, von Epoche zu Epoche vermehren sich die Anstalten, und so geht es fortgesetzt weiter, bis zu Beginn der Mingperiode, d. h. am Ende des 14. Jahrhunderts, fast die ganze künstlerische Porzellanfabrikation in der eigentlichen Porzellanstadt Chinas Chin-tê-chên, konzentriert wird und hier bis in unsere Zeit hinein ihre wichtigsten Taten vollbringt. Und noch mehr: damals, d. h. seit der Zeit der Tangdynastie (618—906), beginnen nun auch die eigentlichen Lobpreisungen der chinesischen keramischen Erzeugnisse. Es werden jetzt beachtenswerte, bald sogar unendlich geschätzte Erzeugnisse hergestellt, ja so geschätzte, daß sie von nun an die eigentlich klassischen der Chinesen darstellen, die viel von jener Heiligkeit erhalten, die der Chinese zu allen Zeiten seinen alten Bronzen entgegengebracht hat. Und diese Erzeugnisse werden nun — was noch viel wichtiger ist — oft so beschrieben, daß an ihrem wirklichen Porzellancharakter auch nicht im entferntesten mehr gezweifelt werden kann. Ausdrücklich wird jetzt an vielen derselben ihre Durchscheinbarkeit gerühmt. Es ist von nun an in dieser Beziehung kein Zweifel mehr möglich. Ist es da nun aber nicht fast eine Selbstverständlichkeit, daß diese ganze breite Bewegung auch in derjenigen Zeit ihren Anfang nahm, aus der ihre ersten Anfänge berichtet werden?

Dann aber weiter! Wie kam man überhaupt auf die Idee, das Porzellan zu erfinden und auf welche Weise fand man zuerst seine Zusammensetzung? Bekannt genug ist, wie schwer es später den Europäern geworden ist, trotz allem heißen Begehren diesen Stoff nachzuerfinden, allein aus dem Grunde, weil er ein keramisch so eigenartiger ist, daß man mit den gewöhnlichen keramischen Mitteln nimmer zu seiner Herstellung gelangen konnte und auch sonst nicht so ohne weiteres auf diese verfiel. Porzellan ist bekanntlich in der Hauptsache ein Gemisch zweier Bestandteile, nicht ein einheitlicher Stoff, wie der sonst allgemein in der Keramik verwandte Töpferton; es ist aber weiter ein Gemisch zweier Bestandteile, die sich im Feuer des Brennofens ganz verschieden, d. h. genau entgegengesetzt, verhalten, eines glasartigen, der dort schmilzt, und eines mehr keramischen, der fest bleibt. Dadurch nimmt das Porzellan gleichsam eine Mittelstufe ein zwischen Glas und Keramik, und nur, wer beide zu kombinieren und jedem seine richtige Stellung anzuweisen wußte, nur der vermochte das Porzellan zu erfinden, resp. nachzuerfinden. Wie war nun zunächst Böttger zu seiner Nacherfindung gelangt? Alle seine Vorläufer auf diesem Gebiet hatten das Porzellan, vor allem seiner Durchscheinbarkeit wegen, für eine Art Glas gehalten und es daher zu sehr mittels der Glastechnik herzustellen versucht. So mußten sie fehlgehen. Böttger dagegen war von allen der erste[1], der vom rein keramischen Standpunkte ausging und hierbei ein in der Hauptsache keramisches Erzeugnis dem Glase näher zu bringen suchte. So kam er ans Ziel. Was meldet nun aber die erste Nachricht, die wir überhaupt über ein por-

[1] Vgl. hierüber mein Buch „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans." Berlin, Georg Reimer. 1908.

zellanartiges Erzeugnis in China besitzen? Nichts anderes, als daß damals jemand ein solches erfand, als er darauf ausging, Glas, dessen Geheimnis verloren, mittels einer keramischen Methode herzustellen, eben weil ihm die naturgemäßere, nämlich die der Glasgewinnung selbst, versagt war. Es geschah also damals vor etwa 1300 Jahren in China genau dasselbe, was 1100 Jahre später noch einmal in Deutschland geschehen sollte: man näherte ein keramisches Erzeugnis dem Glase und gelangte so zu einem Erzeugnis, das zwischen beiden stand und in beiden Fällen dann Porzellan war. Nur so aber, oder doch in ganz ähnlicher Weise, konnte das Porzellan meiner Ansicht nach, wofern man hier nicht einen ganz blinden Zufall annehmen will, überhaupt das erstemal erfunden werden. Denn ganz von selber und ohne irgend eine Veranlassung von einer anderen Seite her, wäre man sicherlich nie auf die Erfindung eines so einzigartigen, isolierten und absonderlichen Stoffes, wie ihn das Porzellan innerhalb der Keramik darstellt, gelangt. Man mußte aus irgend einem Grunde etwas ganz anderes wollen, als es die Keramik sonst begehrt, man mußte ganz neue, der Keramik bisher fremde Methoden einschlagen und dann konnte man in der Tat zur Gewinnung eines neuen Stoffes gelangen, den man ursprünglich gar nicht gewollt, der aber dann jedenfalls sehr willkommen und äußerst verwendbar war.

So aber treffen vier Tatsachen auf einem einzigen Punkt zusammen und stützen sich gegenseitig mit allen Kräften: vor dem Ende des 6. Jahrhunderts nach Christo hört man in keiner Weise in China von keramischen Erzeugnissen, die schon als Porzellane aufzufassen wären, nach und während dieser Zeit aber desto mehr, gleichzeitig aber wird aus dieser Zeit uns die einzige Nachricht aus der ganzen Geschichte der chinesischen Keramik überliefert, in der überhaupt so etwas wie eine Erfindung dieses Stoffes geschildert wird, und diese Erfindung wird auch so richtig und naturgemäß dargestellt, daß man durchaus bekennen muß, sie kann nur auf diese oder auf ganz ähnliche Weise erfolgt sein. Soll man da wirklich noch Bedenken tragen, jenen um die Wende des 6. Jahrhunderts gemachten Versuch, Glas durch ein „grünes Porzellan" herzustellen, auch als die wirkliche Erfindung des Porzellans anzusehen und damit auch diese Zeit als die seiner Urerfindung zu bezeichnen? Es gibt sicherlich Hypothesen, die auf viel schwankenderen Füßen ruhen.

Kennt man nun aber das Jahr der Erfindung des Porzellans, dann kennt man auch seinen Erfinder! Denn wer ist es anders als jener gelehrte Ho Chou, der damals diese Erfindung machte, der Vorsitzende des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten. Man nehme hierbei keinen Anstoß daran, daß dieser damals ein hoher Beamter und darum scheinbar kein Fachmann war. Das Beamtentum in China ist von jeher viel demokratischer gewesen als bei uns: von unten auf muß dort bekanntlich jeder durch Examina zu den höchsten Stellen emporklimmen. So hat er auch ganz andere Gelegenheit, sich auf rein praktischen Gebieten Sachkenntnis zu erwerben, als dies unsere lediglich juristisch geschulten höheren und höchsten Beamten vermögen. Man nehme aber auch daran weiter keinen Anstoß, daß die Chinesen ihn nicht selber bereits zum Erfinder gestempelt haben. Der Chinese legt allem Anscheine nach keinen allzu großen Wert darauf — im vollen Gegensatz zu uns —, eine bedeutende Tat auch immer mit einer Persönlichkeit zu verknüpfen. In derselben Zeit werden in China auch — denn diese Zeit ist charakteristischerweise ein Zeitalter der Erfindungen gewesen — der Kompaß und der Buchdruck erfunden. Weiß man wer dies damals getan hat? Seine Geschichtsdarstellung aber ist niemals eine so pragmatische gewesen wie die unsrige: der Chinese ist wissenschaftlich überhaupt immer mehr ein Sammler als ein Darsteller. So trägt er Tatsachen die schwere Menge herbei, verarbeitet sie aber kaum und kommt so oft gar nicht auf Dinge, auf die ein Europäer sofort verfallen muß.

* * *

Nun aber noch kurz zu einer Sache, die, um die hier vorliegende Frage völlig zu lösen, noch in aller Kürze behandelt werden muß. Seit einiger Zeit scheint es Mode zu werden,

anzunehmen, daß das, was damals in jenen frühen Zeiten als Porzellan erfunden ward, bis in die Mingzeit (1368—1644) hinein noch gar nicht das wirkliche Porzellan, sondern nur eine Art Vorstufe oder gar eine Art Surrogat gewesen wäre. Man operiert dann gern mit dem Worte „Weichporzellan" (soft paste) und meint, es wäre anfangs nur eine Art Frittenporzellan gewesen, wie es Persien in viel späterer Zeit hergestellt hat. Diese Behauptung ist wohl zuerst von Brinckley in seinem vielbändigen Werke „China its History, Arts and Litterature" (London 1904, Bd. IX) ausgesprochen worden und Münsterberg in seiner „Japanischen Kunstgeschichte" hat nicht übel Lust gehabt, ihm zu folgen. Sie hat aber ersichtlich ganz allein darin ihren Grund, daß unter den ersten, uns erhaltenen Erzeugnissen Chinas aus der Sungzeit sich nur selten solche finden, die ganz ausgemacht wirkliches Porzellan und nicht Steinzeug oder noch einfachere keramische Erzeugnisse darstellen. Dem widersprechen nun aber völlig die in den chinesischen Quellenschriften gegebenen Schilderungen dieser frühen Erzeugnisse, von den oben zur Feststellung der Zeit der Erfindung angeführten ganz abgesehen. Dünnwandig (die Dichter vergleichen einmal eine Porzellansorte dieser Zeit geradezu „mit Blumenblättern, die auf dem Wasser schwimmen", was natürlich Übertreibung ist, aber doch keine ganz ohne tatsächliche Veranlassung), weiß, klingend — Musikinstrumente wurden vielfach daraus gemacht — vor allem aber transparent, so wurden viele der besten Erzeugnisse dieser Zeit beschrieben. Nun aber nenne jemand einen keramischen Stoff, der diese Eigenschaften besitzt, aber nicht Porzellan ist! Doch Brinckley? er hat sich sofort zu helfen gewußt. Ohne eine Spur von Beweis erklärt er eben alles „Porzellan" bis zur Mingzeit, ja z. T. noch bis in diese hinein, für „Weichporzellan" und alles scheint wieder klar. Leider ist aber hier zu bemerken, daß Brinckley gar nicht zu wissen scheint, was Weichporzellan eigentlich ist. Denn einmal versteht er darunter, wie es ganz allgemein heute die Kunstwissenschaft tut, jenes glasartige Produkt, Frittenporzellan genannt, das äußerlich dem Porzellan zwar recht ähnlich sieht, innerlich diesem aber, da es eben eine Art Glas ist, ganz wesensfremd ist, das andere Mal aber, wie es die heutige Technik zu tun pflegt, jene Sorte von echtem, kaolinhaltigen Porzellan, das nur deshalb Weichporzellan genannt wird, weil es weniger Kaolin enthält als das gewöhnliche und darum auch nicht so fest ist! Zu ersterem gehören bekanntlich alle berühmten französischen Porzellane des 18. Jahrhunderts, voran das von Sèvres, zu letzterem in erster Linie überhaupt das gesamte ostasiatische Porzellan im Gegensatz zu dem unsrigen, das man dann „Hartporzellan" zu nennen pflegt. Meist jedoch denkt Brinckley hier an Frittenporzellan und namentlich bei den Anfängen des chinesischen Porzellans. Nichts aber ist unverständiger als eine solche Ansicht, nichts unverständiger als anzunehmen, daß das Frittenporzellan einst eine Art Vorstufe für das chinesische Porzellan gewesen wäre, aus der sich dieses langsam und allmählich durch immer neue Verbesserungen entwickelt hätte. Denn nicht nur ist das glasartige Frittenporzellan technisch etwas so anderes, als das keramische echte Porzellan, daß eine Entwicklung von jenem zu diesem technisch gänzlich unmöglich ist — man hätte dann einfach nach jenem das echte Porzellan als etwas gänzlich Neues, durch nichts Vorbereitetes erfinden müssen —, das Frittenporzellan stellt auch einen so komplizierten, schwierig herzustellenden und in jeder Beziehung unpraktischen Stoff dar, daß er niemals anders als durch die Verzweiflung hat erfunden und hergestellt werden können, durch die Verzweiflung nämlich, das so reizvolle und so bewunderte echte Porzellan nachmachen zu wollen, aber es nicht zu vermögen. Mit anderen Worten: ohne ein echtes Porzellan hätte es nie ein Frittenporzellan gegeben und darum kann es auch niemals, wie Brinckley will, jenem vorangegangen sein.

Und so möchte ich noch einmal zum Schlusse wiederholen, was diese ganze Abhandlung feststellen sollte: Das chinesische Porzellan ist aller Wahrscheinlichkeit nach um die Wende des 6. Jahrhunderts nach Christi erfunden worden und sein Erfinder ist der damalige Minister der öffentlichen Arbeiten Ho Chou gewesen.

Meisterinnen des japanischen Holzschnittes.

Von Julius Kurth-Berlin.

Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel (IX).

Die Frau nahm in Japan nicht die ihr zukommende soziale und kulturelle Stellung ein. Selbst die Ehefrau war ihrem Gatten gegenüber ziemlich rechtlos; der geringfügigste Grund genügte dem Manne, um sie zu verstoßen. Ob es noch heute so ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Das hinderte aber durchaus nicht, daß der Japaner zu allen Zeiten den Reizen des Weibes begeisterte Huldigungen darbrachte, wie sie sich nur mit den Galanterien unserer Minnesängerzeit vergleichen lassen. Und nicht etwa nur seinen sinnlichen Reizen, so sehr sie auch im Vordergrunde standen: wir besitzen auch Hohelieder der Treue, des Fleißes und aller anderen Tugenden edler Frauen des Libelleneilandes. Es hinderte auch keineswegs die geistige Entwicklung des Weibes. Zu allen Zeiten und in allen Ständen und Berufsklassen blühte auf dem niedergetretenen Boden der Weiblichkeit die Blume der Kunst auf, und feine Sitten und Anmut fanden hier ihren Hort. Unter den sechs berühmten Dichterheroen (Rokkasen) ist das zarte Geschlecht durch Frau Ono no Komachi († ca. 870) vertreten, deren Schönheit und herbe Jungfräulichkeit noch heute sprichwörtlich ist; die Dame Ise, die Geliebte des Kaisers Uda (ca. 900), deren Vater Fujiwara no Tsuyukage Gouverneur der Provinz war, von der die Tochter ihren nom de guerre entlehnte, soll den berühmten Roman Ise-monogatari verfaßt haben[1]; das reizende Teehausmädchen Osen von Kasamori entzückte die Blumenzeit des Harunobu ebenso durch ihre Lieblichkeit wie durch ihre Verse[2], und die Oirans oder Yuros (Kurtisanen) genossen nicht nur eine an höfische Art gemahnende Feinbildung, die sogar ihre Sprache auf den blütenreichen Kurialstil erhob, sie haben sich auch je und je als Dichterinnen betätigt und sind als solche mit Begeisterung gefeiert worden[1]. Das legt die Vermutung nahe, daß Frauenhände auch bei der Pflege des Meisterholzschnitts tätig waren. Ein oder zwei Beispiele kannte man bisher; sie galten als Ausnahmen, wie so viele Dinge in neuen Stoffgebieten, wenn noch nicht genügend Material zusammengebracht ist. Ich bin in der Lage, eine sehr stattliche Anzahl von Holzschnittmeisterinnen namhaft zu machen, die schlagend beweist, daß von einer Ausnahme gar keine Rede sein kann. Fast jede Entwicklungsepoche dieses Kunstzweiges hat auch ihre weiblichen Vertreter gehabt. Von den einen kennen wir biographische Notizen, von andern ihre Porträts, von andern ihre Werke, und die Fülle der Einzelheiten, die ich hier zusammengetragen habe, läßt den Schluß zu, daß ein Spezialstudium noch weit mehr von diesem Gebiete erschließen wird. Man nehme also diese Bruchstücke als eine Grundlage auf[2].

Bereits mit dem Namen des Hishikawa Moronobu, des japanischen Dürer, ist eine Meisterin verbunden: Sanki Ryu-jo[3]. Sie war die Tochter des Goki-doshin (etwa kaiserlicher Bannerträger? jedenfalls niederer Offizier) Sanki Bunyeimon, wohnte zuerst in der unteren Yachosha-Straße, später in der Nähe des Shiba-Shimmei-Tempels von Yedo und zeichnete schon als Mädchen von sechs bis sieben Jahren Bilder im Stile der damals herrschenden Volkskunstrichtung (Ukiyoye). Nach einigen war sie Autodidaktin, nach andern aber wurde sie die Schülerin des Moronobu und wirkte hauptsächlich in der Kyoho-Epoche (1716—35). Sie war so bekannt, daß sie „die Malerin" genannt wurde.

Ein zweites Mädchen stand mit dem berühmten Meister in Beziehung, und zwar durch

[1] cf. Kurth, Japanische Lyrik, München, R. Piper & Co., S. 24 f., 34 ff.

[2] Ebenda S. 92 ff. und Kurth, Harunobu, im selben Verlage 1910, S. 44 ff.

[1] J. Kurth, Utamaro, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1907, S. 23 und Japanische Lyrik, S. 109, 123, 131 ff.

[2] Elf Meisterinnen habe ich bereits in meinem soeben bei R. Piper & Co., in München erschienenen Buche „Der japanische Holzschnitt" angeführt, die übrigen werden größtenteils hier zum erstenmale namhaft gemacht.

[3] „jo" am Ende der Namen bedeutet: „Frau".

Blutsverwandtschaft: Hishikawa Osawa, die Tochter des Holzschnittmeisters Hishikawa Sakunojo Morofusa, der entweder ein Sohn oder ein Schwiegersohn des Moronobu war. Von dieser Moronobu-Enkelin besitzen wir sogar ein Porträt, das kein geringerer als Okumura Masanobu in seinem 1723 erschienenen Yehon fuga shichi Komachi" veröffentlicht hat (Taf. IX, Abb. 1). Ein rundstirniges hübsches Mädchen malt kniend an dem Bildnis einer jungen Dame. Ein zweites vollendetes Frauenbildnis von ihrer Hand steht im Hintergrunde. Sie trägt ein reich dekoriertes Gewand, Malgerät ist um sie ausgebreitet; hinter ihr sitzt ihre Mutter, die Tochter oder Schwiegertochter des Moronobu, mit einem Baby und ein im Schlafe blinzelndes Kätzchen. Ein Schwesterchen der jungen Künstlerin serviert den Tee. Aber nicht nur dies köstliche kunstgeschichtliche Dokument hat uns Masanobu aufbewahrt: dasselbe Buch bringt das Porträt einer zweiten Meisterin: der Nishikawa Omume (Taf. IX, Abb. 2). Ihr Vater war gleichfalls ein Holzschnittmeister, Nishikawa Terunobu, der, früher wohl der Schule des Sukenobu angehörend, später in der Art der Torii-Meister schuf. Seine Tochter soll eine besondere Behandlung des Stirnhaares auf Bildern von Oirans erfunden haben. Vor einem solchen Bilde stellt sie uns Masanobu dar. Ihr Kleid trägt neben geometrischen Mustern und Enzianblüten die Pflaumenblüten (mume) ihres Namens. Sie muß ein schönes Mädchen gewesen sein. Ihr Werk zeigt deutlich die Art der älteren Torii-Schule. Auch die japanische Zeitschrift Kono-hana, die bereits im vorigen Jahre zu erscheinen begann und sich ausschließlich den Holzschnittmeistern widmet, hat diese beiden Porträts nach Masanobu veröffentlicht, das erste sehr unnötigerweise in selbst erfundenen Farben.

Nun aber klafft eine Lücke: Erst in Kitagawa Utamaros Jugendzeit tritt wieder eine Meisterin auf den Plan: Kitagawa Sendaijo.[1] Über sie herrschte bisher große Unklarheit: die besten Quellen nannten ihren Namen zwar vor dem des Utamaro, es wurde aber vermutet, daß sie seine Tochter gewesen sei. Das wird durch die Publikation eines ihrer Holzschnitte aus einem Buche von 1785 in der eben angeführte Zeitschrift (Taf. IX, Abb. 3) unmöglich. Denn Utamaro war 1753 geboren, konnte also 1785 kaum eine Tochter haben, die illustrierte Bücher herausgab, besonders nicht in der Stilreife, wie die veröffentlichte Probe. Außerdem hat Utamaro wahrscheinlich erst ca. 1797 geheiratet. Der Sippenname Kitagawa weist sie ja sicher in die Utamaro-Schule; wie steht es aber mit der Verwandtschaft? Ganz über Bord werfen dürfen wir die Notiz nicht. Ich habe hundertmal nachgewiesen, daß auch falschen Berichten der alten Quellen irgendein Körnchen Wahrheit zugrunde liegt. Bereits in meiner Utamaromonographie (S. 369, Anm. 1) habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß die Meisterin die Gattin des Künstlers gewesen ist. Sie wird mir jetzt zur Gewißheit. Ich hatte schon damals die Freude, die „Frau Maro", von der man bisher nur wußte, daß sie nach dem Tode des Meisters seinen Mitschüler Koikawa Shuncho heiratete, als Mitarbeiterin ihres Gatten bei dem erotischen Werke „Yehon warai jogo" vorzustellen (ebenda S. 105 ff.), und habe einen Brief von ihrer Hand in Faksimile wiedergeben können, der als Einleitung dieses Buches abgedruckt wurde und auf ihr heiteres Temperament, ihren Esprit und ihr Eheglück ein klares Licht wirft. Der Reichtum ihrer Palette und die feine Dezenz in der Verteilung der Farbenflächen ließen sie als tüchtige Künstlerin erkennen. (Ebenda Farbentafel 33.) Dies Werk erschien gegen 1797, der oben erwähnte Holzschnitt 1785. Liegt es nicht sehr nahe, die beiden Kettenglieder zusammenzufügen und die Buchillustratorin Kitagawa Sendai-jo, die sowohl Schülerin als auch Verwandte des Utamaro war, mit seiner Mitarbeiterin und Gattin, deren Namen nicht genannt wird, zu identifizieren? Dann hätten wir den Aufriß des Lebens der Künstlerin gewonnen. Sie würde etwa 1765 geboren sein, kam in den achtziger Jahren in die Schule des damals schon berühmten Utamaro und zeichnete 1785 den Holzschnitt, der in Typ und Grazie den Einfluß des „Muschelbuches" von Utamaro verrät. Ihre Reize ließen damals den verwöhnten Meister kühl; er war noch Ende der achtziger

[1] So lese ich jetzt den Namen gegen meinen früheren japanischen Gewährsmann.

Nachdruck verboten.

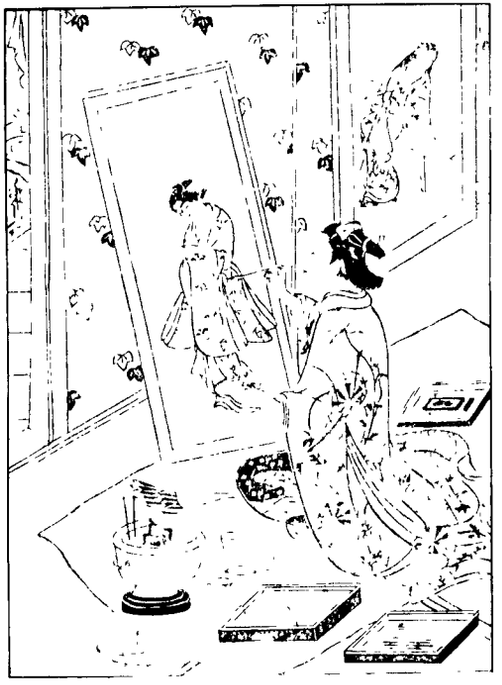


Abb. 1. Hishikawa Osawa. Aus dem Yehon Fuga shichi Komachi des Masanobu. 1723. Slg. Kurth.



Abb. 2. Nishikawa Omume. Aus dem Yehon Fuga shichi Komachi des Masanobu. 1723. Slg. Kurth.



Abb. 3. Holzschnitt der Kitagawa Sendai-jo. 1785. Aus dem Kono-hana.



Abb. 4. Brustbild der Oiran Shinowara von Yeisho. Slg. Straus-Negbaur.



Abb. 5. Schauspieler in Frauenrolle. Holzschnitt der Utagawa Kunihisa-jo. Slg. S. Tuke.



Abb. 6. Brustbild des achtzigjährigen Hokusai, von seiner Tochter O-yei-jo. c. 1839. Nach Goncourt.

Orientalisches Archiv II, 1.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Jahre in das Liebesnetz der bildschönen Oiran Takigawa aus dem Fächerhause verstrickt[1], die in jenen Tagen der gefeiertste Stern der „Grünen Häuser" war und auch andere Künstler begeisterte. Erst gegen 1797 führte Utamaro seine Schülerin heim. Ihre glückliche Ehe wurde durch seinen Tod 1806 getrennt, seine Witwe blieb in seinem Hause in der Bakuro-Straße in Yedo wohnen und vermählte sich bald darauf mit Shuncho. Dann wäre sie etwa vierzig Jahre alt gewesen.

Sind uns von ihr Werke, aber kein Porträt bekannt, so kann ich von einer Schülerin des vornehmen Hofmalers und Aristokraten Yeishi zwar zahlreiche Porträts, aber kein Werk abbilden. Wenigstens habe ich das Buch „Kyoka Yedo murasaki", zu dem sie einen Holzschnitt geliefert, bisher nicht zu Gesicht bekommen. Sie signiert dort: „Yeishi monjin yuro Shinowara gwa", d. h. „gemalt von der Schülerin des Yeishi, der Kurtisane Shinowara". Daß in der Nennung ihres galanten Gewerbes für damalige Begriffe kein Gêne lag, beweisen die Dichtersignaturen zahlreicher Oirans, die gleichfalls das „yuro" vor ihren Namen stellen. Shinowara war in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine berühmte Schönheit des „Kranichhauses" (Tsuruya) im Yoshiwara zu Yedo. Sie gilt auch als besonderer Liebling des Utamaro, der sie wiederholt dargestellt hat. Ich gebe hier ihr Porträt nach einem herrlichen Blatte des Yeishi-Schülers Yeisho wieder[2]. Auf prachtvollem Silbergrunde in der Art des Skaraku erscheint ihr großes Brustbild. Die schöne Dame ist in reiche Brokatstoffe gekleidet. Sie liest einen Liebesbrief und steckt kokett eine Silbernadel ihres Haarschmuckes zurecht, den eine eigenartige Helmfrisur krönt (Taf. IX, Abb. 4).

Von der mit Sendai-jo gleichzeitig schaffenden Meisterin Katsura Miki-jo bringt das 10. Heft des Kono-hana ein Frauenbildnis aus einem Buche von 1786: ein etwas blödlächelnder Typ, an die Ausläufer der Sukenobu-Schule erinnernd. Sonst weiß ich von der Künstlerin nichts zu sagen.

Neben Utamaro und Yeishi darf Utagawa Toyokuni I nicht fehlen. Er gehört zu dem diese Epoche beherrschenden Dreigestirn, und gerade seine Schule ist reich an Meisterinnen. Er selbst war der Lehrer der Kunihana-jo, die in der Bunkwa-Zeit (1804—17) Geschichtsbücher illustrierte, und der Kunitohisa-jo, die auf demselben Gebiete tätig war und mit der von Kyosai genannten Kunito-jo wohl identisch ist.

Eine gewisse Verwirrung herrscht in den Notizen über die Künstlerin Kunihisa-jo. Hayashi bezeichnete sie nach seinen Quellen als Schülerin des Toyokuni III Kunisada I, neuere japanische Autoren aber lassen mit Recht Toyokuni II ihren Lehrer sein. Nach den Namensgesetzen der Utagawa-Schule spricht schon das „Kuni" dafür, außerdem ist ja Kunisada so oft mit Toyokuni II verwechselt worden, besonders da er sich aus einer gewissen Marotte selbst so bezeichnet hat. Ob die Notiz einer Quelle, die neben der Künstlerin noch einen Kunihisa als Sohn des Kunisada nennt, ernst zu nehmen ist, weiß ich nicht. Kyosai bringt nichts darüber. Bisher ist erst ein Blatt von ihrer Hand bekannt geworden, das bereits Hayashi veröffentlicht hat. Neuerdings ist dies Blatt oder ein anderer Abdruck desselben Holzstockes in der S. Tuke-Sammlung aufgetaucht, nach deren Katalog ich unsere Abbildung 5 bringe. Es stellt einen Schauspieler in Frauenrolle dar, der Passus des Dramas, den er vorträgt, ist dazugeschrieben. Ein zweites Werk der Meisterin und zwar ein Handgemälde, besitzt Herr Professor Dr. Jaekel-Greifswald, ein Hängebild (Kakemono) mit einem Damenporträt.

Schülerinnen des Kunisada I waren Sadahisa-jo und Sadauta-jo, die Bilder „schöner Frauen" (bijin-ye) und Brokatbilder (nishiki-ye, wohl Triptychen) herausgaben. Beide wirkten im Tempo (1830—43). Von dem genialsten Utagawameister Kuniyoshi kennen wir bisher zwei Schülerinnen, die Schöpferin von Damenbildern Yoshitama-jo, die den Zunamen Ichikisai führte und im Kokwa (1844—47) tätig war, und Utagawa Ichiyensai Yoshitori-jo, die seine älteste Tochter gewesen sein soll.

[1] cf. Kurth, Sharaku, München, R. Piper & Co., 1910, S. 48.

[2] Aus Kurth, Jap. Holzschnitte aus der Sammlung Straus-Negbaur, Frankfurt a. M. Heinrich Hahn. 2. Aufl. 1909.

Noch zwei Meisterinnen derselben Sippe können namhaft gemacht werden: Toshihito-jo (Toshindo-jo?), die Gattin des Malers Shibata Yoshishima und Schülerin des Yoshitoshi, die im Meiji (von 1868 an) wirkte und vielleicht heut noch lebt, und Utagawa Tokitoshi, von der das Kono-hana eine nicht sehr bedeutende Illustrationsprobe aus dem Jahre 1866 abdruckt.

Damit ist die Reihe der Meisterinnen aber keineswegs erschöpft! So illustrierte eine Sanki Shi-jo, die ihren Vornamen offenbar nach der Ryu-jo wählte, 1825 ein Buch über berühmte Persönlichkeiten aus der Kyoho-Zeit (1716—35), eine Gyokuen 1862 das Buch Yedoye bakan, eine Kawanabe Kyosui-jo arbeitete 1887 an dem Buche Kyosai gwadon mit — ihr Name verrät sie als Schülerin des Hokusaischülers Kyosai († 1890) —, eine Suino Hidekata-jo wirkt wohl noch heut, wie die Meisterin Uemura Shoen-jo, deren Frauentypen bereits europäische Art mit den hergebrachten Formen des Holzschnittstiles verquicken, während eine uns bekannte graziöse Mädchenfigur der Hofdame nyoshinyokwan) Chikuba („Steckenpferdchen") von 1867 noch etwas von der Eleganz des Utamaro bewahrt hat.

Zum Schlusse müssen wir einer Meisterin gedenken, der die Literatur seit Edmond de Goncourt etwas Antigoneartiges abgewonnen hat[1]. Das ist O-yei-jo (Yei-jo), die dritte Tochter des berühmten Hokusai, die auch seinen Vornamen Katsushika führte. Sie war an einen Maler Nanchaku (Minamisawa) verheiratet, wurde aber von ihm verstoßen und ward nun die treue Pflegerin und Begleiterin ihres greisen Vaters auf seinen mannigfachen Irrfahrten durch Hunger, Kummer und Elend. „Solange ich einen Pinsel habe, kann ich mich kleiden und nähren," war ihr mutiger Wahlspruch. Nachdem ihr Haus niedergebrannt, suchten die beiden Bedürfnislosen Unterschlupf, wo er zu finden war, und verschmähten selbst einen Kohlenschuppen nicht. Als Künstlerin war sie hochbedeutend. Hokusai gestand, daß sie ihm in der Darstellung fraulichen Liebreizes überlegen sei. Sie illustrierte eine Reihe von Büchern, darunter das 1847 erschienene „Onna toju hoki", dessen Bilder ganz die Art ihres Vaters zeigen, wenn sie auch strengeres Stilgefühl der Holzschnitttechnik verraten. Als ein feines Gemälde ihrer Hand wird eine seidene Laternenbekleidung gerühmt, auf der sie einen Kirschbaum mit einem Kätzchen angebracht hatte. Das Stück gefiel dem Besteller so gut, daß er es nicht, wie er beabsichtigt, einem Tempel schenkte, sondern selbst behielt. Wir geben hier ein außerordentlich realistisches Porträt wieder, das sie von ihrem 80jährigen Vater aufnahm und in Holzschnitt veröffentlichte (Abb. 6, nach Goncourt.) Am 10. Mai 1849 starb Hokusai im neunzigsten Lebensjahre. Mit ihm sank auch der Lebensinhalt der O-yei-jo ins Grab. Nach einigen Reisen zu seinen Schülern ist sie plötzlich verschwunden.

Nicht weniger als zweiundzwanzig Meisterinnen haben namhaft gemacht werden können. Das läßt einerseits den Schluß zu, daß es sicher noch mehr gab, andererseits reizt es zu genauerer Nachforschung. Die Fragen, ob man einen femininen Stil ausscheiden darf, ob die Künstlerinnen auch Schulen gründen konnten, wieweit sich ihr Einfluß auf die gleichzeitig schaffenden Meister erstreckte usw., wären erst dann zu beantworten, wenn sicheres Material zusammengetragen ist. Jedenfalls erhellt schon jetzt, daß die Kunst der Holzschnittmeisterinnen ein Faktor ist, der bei der Behandlung der Geschichte dieses Kunstzweiges überhaupt künftig nicht mehr fehlen darf.

[1] Vgl. die kleine Abhandlung „Hokusais Tochter" aus Nr. 22580 der Weser-Zeitung, Bremen 1909 von unbekannter Feder.

Kleine Mitteilungen.

Vermischtes.

Namen in Siam. Die Siamesen tragen keine Familiennamen, d. h. Namen, die den Mitgliedern eines Stammes oder einer Familie zu eigen sind. Wir finden nur Rufnamen, durch die sich ein Individuum von dem anderen unterscheidet. Diese Rufnamen sind nicht eigentlich Eigennamen zu nennen, da sie nicht Wörter sind, die nur zu dem Zwecke der Namenbildung angewandt werden. Auch findet man bei der Namengebung keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern, wenn auch selbstverständlich bei Erteilung der Namen immer die Wörter genommen werden, die mehr auf die Natur des betreffenden Geschlechts Bezug haben. In den Wörtern, die nun zur Namenbildung verwandt werden, soll immer ein gutes Omen ausgedrückt sein, das sich bezieht auf Familie, Lebensdauer, Würde, Schönheit, Wohlstand, Standhaftigkeit und Weisheit des Namensträgers. Die Namen, die gegeben werden, sollen bei einem am Sonntag geborenen Kinde mit einem Vokal anfangen. Für die am Montag geborenen Kinder sollen die gewählten Namen mit einem Buchstaben aus der Reihe der Gutturalen anfangen, für den Dienstag mit einem der Palatalen, für den Mittwoch kommen die Lingualen in Betracht, für den Donnerstag die Labialen, für den Freitag die Sibilanten, für den Sonnabend die Dentalen und schließlich für die dem Rahn geweihte Tageszeit, d. h. die Zeit vom Sonnenuntergang am Mittwoch bis zum Anfang des nächsten Tages, des Donnerstags, werden die Reihe der Halbvokale: J R L V gewählt. Da die speziell siamesischen Laute, mindestens in der Theorie, bei der Namenbildung nicht verwandt werden, so geht aus dieser Tatsache hervor, daß wir die ganze Theorie der Namenbildung indischem Einfluß verdanken. Es ist vorgesehen, daß das zum Namen angewandte Wort mit dem ersten Laut einer Serie für den Knaben bestimmt ist, das zweite für das Mädchen und so abwechselnd. Der Name soll so gewählt werden, daß er möglichst auf alle Verhältnisse paßt. Wenn auch für ein an einem bestimmten Tage geborenes Kind in erster Linie ein Wort als Name in Betracht kommt, das in der Serie zu finden ist, so können doch Wörter aus einer anderen Serie gewählt werden, aber so, daß für ein Kind, das am Sonntag geboren ist, nicht ein Namenswort gewählt wird, das in der Serie der Namen des Freitags für den Montag in der Serie des Sonntags, für den Dienstag der des Montags, für den Mittwoch der des Dienstags, für den Donnerstag der des Sonnabends, für den Freitag der des Rahn, für den Sonnabend der des Mittwoch, da solcher Name von schlechter (Kalakarṇi) Vorbedeutung wäre. Es ist bekannt, daß den einzelnen Wochentagen gewisse Tiere geweiht sind, und daß bei der Wahl eines Namens man darauf Rücksicht zu nehmen hat. So ist der Sonntag der Tag des Garuda, Montag der Tag des Tigers, Dienstag der Tag des Löwen, Mittwoch der Tag des Hundes, Donnerstag der Tag der Maus, Freitag der Tag der Ziege und Sonnabend der Tag des Naga, während dem Rahn der Elephant geweiht ist. Die Eigenschaften, die den betreffenden Tieren anhaften, werden in der Wahl der Namen in Betracht gezogen. So würde z. B. bei einem Kinde, das am Tage des Tigers geboren ist, ein Name gewählt werden, der sich auf Kühnheit bezieht, am Tage des Hundes vielleicht ein Name, der auf Treue Bezug hat usw. Es ist natürlich hier auch dem Aberglauben vorbehalten, aus der Geburt an einem bestimmten Tage bestimmte Schlüsse zu ziehen, wie wir ja wissen, daß bei Beurteilung von passenden Tagen für eine Heirat Rücksicht auf die Jahre genommen wird, in denen das Paar geboren ist. So würde beispielsweise eine Heirat von zwei Menschen, die am Tigertage und am Ziegentage geboren sind, nicht von guter Vorbedeutung sein; so würde andererseits einem am Tigertage geborenen Knaben als Feldherrn eine große Leistung vorbestimmt sein. Zu Namen werden alle Wörter der siamesischen Sprache verwandt, die von guter Vorbedeutung sind, wie Pflanzennamen, Wörter, die gute Eigenschaften ausdrücken, Bezeichnungen für Metalle, Farben usw.

Wir finden im Siamesischen, gerade wie bei anderen Völkern, auch einen Namenbetrug, d. h. also, ein Name wird geändert, um den betreffenden Namenträger von Krankheits- oder sonstigen Unglücksfällen, die ihn im Besitze des bisherigen Namens ereilten, zu befreien. Es scheint nicht, daß bei einem solchen Namenbetrug Wörter schlechter Vorbedeutung gewählt werden.

Es erübrigt nur noch, darauf aufmerksam zu machen, daß, wenn ein junger Siamese in die Priesterschaft eintritt, ihm ein neuer aus dem Pali entlehnter Name gegeben wird, bei dessen Wahl dann die oben geschilderten Verhältnisse noch heute in Betracht gezogen werden, während bei der sonstigen Namengebung diese kaum ernstlich in Frage kommen. In dieser kleinen Skizze habe ich mich auf das wohl aus dem Sanskrit übersetzte Nāma Vyākaraṇa gestützt — es ist fast kritiklos übernommen —, dessen Original in Siam aber noch nicht aufgefunden wurde. Im übrigen bietet ein Vergleich mit den in Birma und unter den Shans obwaltenden Gepflogenheiten bei der Namengebung Interesse, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann. Dr. O. Frankfurter-Bangkok.

Die Eingeborenen-Literatur im modernen Indien. Einen Aufsatz von großem Interesse über die moderne Literatur im heutigen Indien veröffentlicht ein indischer Schriftsteller Saint Nihal Singh (Simla) in der amerikanischen Zeitschrift „The Nation". Als unmittelbare Folge der Einführung englischer Erziehung in Hindostan wurden die jungen Leute des Landes mit einer Verehrung für alles Westliche erfüllt. Indier, die durch die auf der Grundlage europäischer Bildung organisierten Schulen und Colleges gegangen waren, adoptierten europäische Kleidung und borgten westliche Manieren. Sie sprachen reines anglo-sächsisches Englisch oder ihre Eingebornensprache mit englischen Ausdrücken stark vermischt, und manche von ihnen wechselten ihre Art und Denkungsweise, ja selbst ihren Glauben und wurden Christen. Die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts sahen aber, wie das

Pendel wieder zurückschwang. Als die Mongolen die Slaven auf den mandschurischen Schlachtfeldern besiegt hatten, da setzte die Reaktion gegen die Verwestlichung Indiens in voller Stärke ein. Eingeborene Christen nahmen die vorgeschriebene Buße auf sich und aßen rohen Kuhmist, um in die Hindu-Religion wieder aufgenommen zu werden. Modernisierte Indier warfen die europäische Kleidung von sich und zogen „dhoti" und „chaddar" oder „kurta" und „chapkan" an. Sie gelobten sich, sie wollten englische Waren boykottieren und eingeborene Industrien aufmuntern. Nationale Schulen wurden gegründet und man wollte die alte Art und Weise des Unterrichtes wieder einführen. Der Ruf „Zurück zur indischen Zivilisation" ertönte überall und englisch erzogene Hindus widmeten sich dem Studium ihrer eigenen Kunst, ihrer Philosophie und Religion.

In der Tat ist das Land heutzutage ein großes Schlachtfeld geworden, auf dem die zahlreichen Dialekte und Sprachen, die das Rassen- und Religionenkonglomerat, aus welchem sich die indische Bevölkerung zusammensetzt, spricht, einen heftigen Streit um die Suprematie auskämpfen. Für den Hindu ist die Devnagri (Nagari) oder Sanskritschrift, für den Moslem das arabische oder persische Alphabet, für den Sikh die Gurmukhi-Schrifft Heiligtum. Da die Sikh auf das Pundschab beschränkt sind, so herrscht der Kampf über das Gurmukhi, eine Ableitung des Sanskrit, nur in der Provinz der fünf Ströme. Hindus und Moslems sind aber über ganz Indien verbreitet und so greift der Kampf über diese beiden Schriften über die ganze Halbinsel, obwohl er zweifellos am heftigsten in den vereinigten Provinzen Agra und Oudh und im Pundschab tobt. Die Hindi-Urdu-Frage, wie der populäre Ausdruck heißt, ist in der Tat so verwickelt geworden, daß ihr Entstehen zwischen den gebildeten Hindus und Moslems böses Blut gemacht hat. Man muß übrigens feststellen, daß wahrscheinlich zwei oder dreimal soviel Indier Sanskrit als persisch oder arabisch schreiben und daß Hunderttausende von Mohamedanern die Sanskritschrift benützen. Aber da die indischen Mohamedaner immer mehr und bessere Erziehung genießen, und die Kontroverse zwischen Hindi und Urdu heftiger wird, so wenden sich die Anhänger des Propheten immer mehr davon ab, daß ihre Söhne und Töchter die Sanskritschrift lernen.

Die größere Frage nach einer nationalen Sprache bleibt dabei weiter in Schwebe. Man kann wohl sagen, daß außer dem Englischen Hindi und Urdu hier „lingua franca" sind; man kann auch sagen, daß für alle Absichten und Zwecke die beiden ganz dasselbe sind. Der Hauptunterschied ist, daß die Hindus eine Anzahl Sanskritausdrücke gebrauchen und daß die allgemeine Sprache Hindi wird. Die Mohamedaner dagegen belasten die lingua franca mit persisch und arabisch und sie wird Urdu oder Hindustani. Dieser künstliche Prozeß kann in solchem Maße weitergeführt werden, daß Hindi und Hindustani zwei gänzlich von einander geschiedene Sprachen werden, oder er kann so zurückgeschraubt werden, daß Hindi und hindustanisch sprechende Indier sich leicht und bequem verstehen können. Aber wie Hindus und Moslems für ihre heiligen Schriften jeweils kämpfen, so kämpfen sie auch für ihre eigene Lieblingssprache. Hindus sind voll von Hindi-Ausdrücken und Mohamedaner mit solchen in Hindustani (Urdu).

Dazu tritt dann noch, daß der Provinzialismus in charakteristischer Weise die Eingeborenen von Indien beherrscht, und so kommt zu alldem auch die Agitation für verschiedene provinziale Dialekte. Die Bengalis kämpfen für ihren bengalischen Dialekt, die Einwohner des Pundschabs für den ihrigen, die Bombayleute schwärmen für ihr Marhati und Gujerati und die Bewohner von Madras setzen ihr Telugu, Tahil und das kanaresische aufs Panier. Wo so verschiedene Interessen existieren, ist die Chance für die Entwicklung einer allgemeinen und Gesamtsprache noch in weiter Ferne.

Ist so die Lage in Beziehung auf die Allgemeinsprache oder selbst die Allgemeinschrift in Indien deprimierend, so ist aber doch nicht zu leugnen, daß die verschiedenen eingeborenen Mundarten sich stark ausbilden. Jedes Jahr wächst die Zahl von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern, die in einem oder dem anderen der Eingeborenen-Dialekte geschrieben sind; und die Publikation von Eingeborenen-Literatur ist für diejenigen, die darin engagiert sind, eine sehr einträgliche geworden. Dazu hat Indien, speziell Bengalen, eine Masse von weiblichen Autoren hervorgebracht. Viele Frauen sehen ihr Lebenswerk darin, daß sie Zeitungen herausgeben, Broschüren schreiben oder ganze Bände zum besten ihres eignen Geschlechtes publizieren. In der Tat ist das hervorragendste Charakteristikum der heutigen Eingeborenen-Literatur in Indien die Zahl von Zeitungen und Büchern, die Fraueninteressen vertreten. In Kalkutta wird von einer bengalischen Frau ein kleines geschickt gemachtes Magazin „bharati" in bengalischer Sprache herausgegeben. In Allahabad geben eine Anzahl Hindudamen, die alle zu der fortschrittlich gebildeten Familie der Moti Lal Nehru gehören, eine Hindi-Zeitschrift für weibliche Interessen heraus. In Delhi, der moghulischen Hauptstadt Indiens, wird eine Frauenmonatsschrift von einer mohamedanischen Frau publiziert. Zu Lahore leitet Fatima, die Tochter des Herausgebers einer Urdu-Zeitung, die Zeitschrift Shrif Bibi (Die Dame). Sie schreibt ihre Artikel und macht ihre Korrekturen im Innern des Harems und sieht die Welt von dem engen Gitterwerk ihrer Burq'a aus, in die sie auch vollständig eingehüllt ist, wenn sie — natürlich unter der richtigen Aufsicht — das Haus verläßt. Die beiden letztgenannten Frauenmagazine werden in Hindustani gedruckt. Zu Lahore erscheint die Hindi-Frauenzeitschrift „Chand" (Der Mond), herausgegeben von einer Graduierten der Bombay-Universität, Frau Harkishen Lal, deren zwei Schwestern Ärztinnen sind. Mehr als 1500 Kilometer von Kalkutta entfernt, zu Ferozepore am äußersten Ende des Pundschabs, erscheint eine weibliche Monatsschrift „Die Pundschabi-Schwester" unter den Auspizien des dortigen Mädchencolleges der Sikhs, und zwar in Pundschabischrift. Wieder 1500 Kilometer südlich, in Bombay, konnte eine Frauenzeitung im Gujerati-Dialekt schon ihr fünfzigjähriges Bestehen feiern. Diese keineswegs vollständige Liste der von und für Frauen in Indien herauskommenden Publikationen kann schon einen Begriff davon geben, wie die verschiedenen eingeborenen Mundarten für die Propaganda für die Besserung der Lage

des weiblichen Geschlechtes in Anspruch genommen werden.

Viele Frauen schreiben auch Romane in Eingeborenen-Dialekten. Allerdings sind die meisten sehr geringwertig, aber es fehlen auch nicht bemerkenswerte Bände. Ein bengalischer Roman der Frau Swarana Kumari Devi „Ein fataler Blumenkranz" ist jüngst auch ins Englische übersetzt worden; es ist ein prächtiger und faszinierender Roman aus den Tagen, als die Moslems über Bengalen herrschten. Viele indische Frauen sind aber auch damit beschäftigt, ernste Bücher zu schreiben oder zu übersetzen. Namentlich englische Bücher über Gesundheitspflege, Haushaltung, Kinderernährung und -Erziehung, auch Reiseskizzen werden in indische Dialekte übersetzt.

Romane in den verschiedensten Dialekten werden aber auch häufig von Männern geschrieben, die nicht allein von den Halbgebildeten verschlungen werden, sondern für die auch die Mittelklassen und die aristokratischen Frauen, die höhere Schulen besucht haben, dankbar sind. Im allgemeinen schreiben die Indier natürlich besser in ihrer Muttersprache als im Englischen.

In einem Reiche wie dem Indischen, in dem die Religion eine so hervorragende Rolle spielt, stehen religiöse Bücher natürlich im Vordergrund. Bhagvad Gita, Ramayana und Mahabarata sind durchaus populär, ebenso wie die Kommentare zu den Vedas und Upanishads. Da sie in den verschiedensten Dialekten in leicht verständlicher Sprache gedruckt sind, so geht ihr Verkauf sehr stark; Tausenden aber, die nicht selbst lesen können oder die keine Originale besitzen, werden sie vorgelesen. Ebenso populär sind die Kommentare zu Koran und Hadiz und zu religiösen Gebräuchen anderer Sekten. Unternehmende Verleger von Eingeborenen-Literatur bringen beständig Übersetzungen und neue Ausgaben dieser alten Lieblingsbücher heraus und verlegen neue Kommentare. Jüngst hat man eine prächtige Konkordanz der Vedas unter dem Patronat des Guikwar von Baroda herausgegeben, die so hervorragend hergestellt und gedruckt ist, daß kein westlicher Gelehrter sie hätte besser machen können, als die beiden Indier Swamis Nitayananda und Vishweshvaranand. Manche Hindus machen sich ein Geschäft daraus, Ausgrabungen in der alten Literatur zu machen und publizieren Broschüren und Bücher, um zu zeigen, auf welcher Höhe ihre alte Zivilisation stand. Diese Bände erzählen, wie fortschrittlich die Patriarchen der alten Zeit waren, und alle diese Neuausgrabungen werden gemacht mit der Absicht, die heutige Bevölkerung nach der alten Erleuchtung zurückschauen zu lassen. Hindus und Moslems sind ja einem großen Einflusse untertan: der Autorität ihrer geistigen Tradition. Natürlich sind alle religiösen und sozialen Reformer, ob sie die frühen Heiraten, die Wiederverheiratung von Witwen, die Besserung der Lage der niederen Kasten oder Scheidung und Ehegesetze behandeln, gezwungen, die heiligen Schriften genau zu studieren. Sie sind in der Dialektik bewandert genug und besitzen den Genius, um alle Texte, die dafür zitiert werden, daß die schädlichen Sitten und Gebräuche eingehalten werden, auch als Reformenargumente dagegen zu benützen.

Aber abgesehen von dieser reaktionären Welle, die die Inder zu ihrer alten Kultur zurückführen will, werden auch Bücher und Schriften in den Eingeborenen-Sprachen veröffentlicht, welche sagen, was in der großen Welt draußen vorgeht. Gewiß ist das meiste von solchen Veröffentlichungen Übersetzung oder Kompilation, aber es ist kein Grund vorhanden, es zu unterschätzen. Die Versuche eines Mannes wie des naturwissenschaftlichen Gelehrten Mabesh Charan Sinha, der jüngst einige Schriften über Chemie und Physik schrieb, und von im Ausland gebildeten Indern, die in ihren Eingeborenen-Dialekten verständliche Bücher über Agrikultur, Obstkultur und ähnliche Gegenstände veröffentlichen, bedeuten etwas für das Land, wo die vorherrschenden Arbeitsmethoden und Arbeitsgeräte viel zu altmodisch sind, um noch Wirkung zu üben. So sind auch die in großer Anzahl von der Regierung veröffentlichten Schriften in Eingeborenen-Dialekten über sanitäre und medizinische Maßregeln von großer Wichtigkeit.

Die politische Literatur der Eingeborenen hat in Indien keine große Rolle gespielt, bis vor ungefähr einem halb Dutzend Jahren das Pamphlet aufzutreten begann. Seit dieser Zeit sind eine große Anzahl äußerst heftiger Broschüren erschienen, die die fremde Verwaltung des Landes in maßlosen Ausdrücken angriff und das Volk aufforderte, englische Beamte kaltblütig zu ermorden, um die Regierung zu erschrecken. Sie zirkulierten natürlich nur heimlich. Trotzdem die Polizei einen kolossalen Eifer entwickelt hat, um die in diese Agitation Verwickelten zu vernichten, ist die Masse der anarchistischen Literatur doch noch nicht gänzlich aus der Welt geschafft worden. Viele der Hunderte von Tages-, Wochen-, Halbmonats- und Monatsschriften, die in den verschiedensten Dialekten gedruckt werden, haben die Freiheit der Presse in Zügellosigkeit interpretiert und in maßloser Weise über die Regierung und ihre Beamte geschrieben. Diese gelben Blätter haben den Terrorismus in Indien ganz allein hervorgebracht und die Folge war ein sehr strenges Preßgesetz, welches seit dem Vorjahre in Kraft getreten ist.

Man muß jedoch in keiner Weise annehmen, daß die ganze indische Presse in Blut badet. Im Gegenteil, es gibt eine große Anzahl in den herrschenden Sprachen gedruckte Zeitungen, die sich darauf beschränken, Neuigkeiten zu geben und Tagesfragen in legitimer Weise zu diskutieren. Hervorragend unter diesen Publikationen ist die Hindi-Revue „Saraswati". Endlich sei noch hinzugefügt, daß eine Anzahl von Dialektpublikationen ganz ausdrücklich dem Interesse der Kinder gewidmet ist, so „Bachaun ka Akhbar", eine zu Lahore erscheinende Zeitschrift.

Nach allen diesen interessanten Mitteilungen des indischen Gelehrten Saint Nihal Singh könnte es scheinen, als wenn die Analphabeten recht selten in Indien wären. Dies ist aber keineswegs der Fall. In einer Notiz über die Versuche, eine „Imperial Script for India" herbeizuführen (arabisch, lateinisch oder Nagari), lesen wir, daß von 294 Millionen Einwohnern des indischen Reiches 278 Millionen nicht schreiben und lesen können, und daß von 89 250 000 Frauen und Mädchen über 15 Jahre deren 88 500 000 Analphabeten sind.

Der gleiche Gelehrte Saint Nihal Singh, hat neuerdings, ebenfalls in „The Nation", auch einen höchst inter-

essanten Aufsatz über „Moderne indische Patriotenlieder" veröffentlicht, bei denen sich manche Charakteristica wiederfinden, die wir bei der Prosa-Eingeborenen-Literatur erwähnt haben: Vorherrschen der Dialektdichtung, Versuche einer dem ganzen Reiche verständlichen und allen Religionen Indiens gerecht werdenden Poesie, Auftreten von Dichterinnen. Die Gefahr dieser patriotischen, teilweise revolutionären Dichtungen sind den englischen Herrschern wohl bewußt und sie gehen scharf dagegen vor. Ist doch der „Patriotismus" ein für die Bewohner Indiens verhältnismäßig neuer und daher um so gefährlicherer Begriff, für den die moderne Sprache der großen Halbinsel erst in verschiedenen Dialekten präzise Ausdrücke geprägt hat. Saint Nihal Singh rühmt namentlich Barkim Chander Chatterjee's „Heil Mutter (sc. Indien)", der Dichterin Sarala Devi Ghosal Chudrani „Einheitslied" und verschiedene sehr wirkungsvolle und den Engländern höchst unangenehme Aufruhrlieder aus verschiedenen Provinzen — Bengalen, Pundschab — in verschiedenen Dialekten. — M.

Ausgrabungen.

Archäologische Entdeckungsreisen zwischen Euphrat und Aleppo. Der ausgezeichnete englische Archäologe Professor Sayce berichtete in der Junisitzung der Society of Biblical Archäology über seine Entdeckungsreisen in dem zwischen dem Euphrat und Aleppo gelegenen, zum Teil gänzlich unerforschten Gebiete. Die Hauptstraße nach Birejik ist zwar wohl bekannt; aber mit Ausnahme von zweien im Jahre 1879 von Prof. Sachau gezogenen Straßen ist noch manche weiße Stelle auf den Karten dieser Gebiete. — Prof. Sayce verließ Bab und Halîssa und folgte bis zu einer Furt über den Sajur der von Hogarth früher verfolgten Straße. Die Furt ist von einem Tel beherrscht, der von den Umwohnern mit 4 verschiedenen Namen bezeichnet wird. Er heißt wohl richtig Tel-el-Yansûl. Hier fand man Paläolithen vom St. Acheul-Typus. Vom Gipfel des Tels sieht man den großen Tel Basher, den Sayce mit dem Til Baserê der assyrischen Inschriften identifizieren will. $10^1/_2$ km östlich von der Furt gelangte man zu einen anderen Tel (Boz Eyuk), dann zu einem Tel zu Holmân, welches derselbe Name ist, den Aleppo bei den Assyrern trug. Von Holmân nach Jerablûs, dem alten Karchemish am Euphrat, sind ungefähr 10 km. Jerablûs (Hierapolis) wird turkomanisch Jerabîs genannt. Hogarth hat nachgewiesen, daß die Identifizierung dieser Stätte mit dem klassischen Eurôpus unhaltbar ist, da Eurôpus weiter südlich lag. Karchemish bedeckt eine sehr große Area, auf der sein großer Tel nur den nordöstlichen Teil einnimmt, während es außerdem auf 3 Seiten durch einen Stein- und Erdwall umgeben ist. Im Süden der Ebene wurde die Entscheidungsschlacht zwischen Nebukadnezar und Necho ausgekämpft. Nachdem Sayce Karchemish verlassen hatte, folgte er wieder einer unerforschten Straße, die südlich zu zwei gewaltigen Tels, Tel-el-Baqîya und Tel Ghanîm, führte; Ghanîm nimmt die in den assyrischen Texten der Stadt Pethor zugewiesene Stelle ein. Er passierte dann Yusuf Beg, wo eine wohlerhaltene hettititische Inschrift, die von der benachbarten Tel Qundarî stammt, in eine Hausmauer eingebaut ist. $10^1/_2$ km weiter erreichte man den Sajur bei Ghanamî, wo der Torso einer Marmorstatue gefunden wurde. Der Sajur wurde $1^1/_2$ km weiter bei Kara Tashli überschritten, wobei einige Hundert paläolithische Gegenstände vom Magdalenien-Typus gefunden wurden. In der Nähe wurden von den Bauern an einem Hügelabhang aus roh behauenen Steinen erbaute Baulichkeiten zutage gebracht. Man kam dann nach $7^1/_2$ km nach Balsa und nach weiteren $10^1/_2$ km zu einem Turkomanen-Dorf namens Ashri Eyuk, wo der Boden auf eine größere Strecke mit aus unbehauenen Steinen erbauten Mauern bedeckt war. Hier glaubt Sayce die erste bis jetzt identifizierte prähistorische Stadt im nördlichen Syrien entdeckt zu haben. Weitere Tels fanden sich noch zu Halîsa, Khané Keui, Bir-Shayya und Kebêsin. Das endlich erreichte Batnân mit seinem Tel ist das Bathnae der klassischen Geographen, von dessen Tel aus man die große syrische Ebene überschaut. Der Fluß, welcher der Stätte ihre Fruchtbarkeit gewährleistet, war in früherer Zeit in drei unterirdische Kanäle abgeleitet; er heißt der Goldfluß, weil man Gold darin gefunden hat. Nördlich von dem Tel Batnan liegt ein zerstörtes Kloster an dem Abhang des Gjebel ed-Dêr und die Ebene, die dazwischen liegt, ist voll von Gräbern, in denen man Münzen aus den ersten 4 Jahrhunderten unserer Zeitrechnung gefunden hat. (Vergl. die Karte in der Proceedings of the Society of biblical Archaeology XXXIII. 5.) —

Inzwischen hat Hogarth über seine Ausgrabungen zu Karchemish selbst berichtet. Wir geben hier das Wichtigste aus seinen bedeutsamen Erfolgen.

Unter den Ergebnissen der erst im März 1911 begonnenen Arbeit seien hervorgehoben 5 Skulpturenplatten mit Paaren bärtiger Krieger, welche von Kriegswagen herunter kämpfen, während ein Besiegter unter jedem der Rosse liegt; dieses konventionelle hettitische Monumentalschema kennt man bereits aus Sendschirli als rohe Nachahmung assyrischer Reliefs. Auf zwei weiteren Platten stehen Krieger in mit Helmbüschen versehenen Helmen mit Rundschildern, Schwertern und Speeren, die nach knienden Gefangenen zielen, Szenen, die in ihrer Konzeption mehr ägyptisch sind. Zwei andere Platten zeigen Götter und Dämonen in hieratischer Stellung; ein fast drei Meter langer und nicht ganz zwei Meter breiter Block ist fast durchaus mit einer Reliefinschrift in hettitischen Hieroglyphen bedeckt, unter der noch 16 offene ausgestreckte Hände und drei bärtige Köpfe im Profil zu sehen sind. Hiermit ist sowohl der längste, als auch besterhaltene hettitische Text entdeckt, von dem kein Zweifel sein kann, daß er die Ereignisse beschreibt, welche die Reliefs der Schlachtszenen illustrieren. Ein weiteres Relief zeigt einen König mit der Rundkappe der kappadocischen Fürsten, der in Staatstracht vor der nackten syrischen Gottheit sitzt, die ihre Brüste faßt. Vor und hinter seinem Kopfe läuft eine hettitische Legende in vier Zeilen Relief. Wahrscheinlich ist dies der König, welcher die durch die Schlachtenreliefs illustrierten Siege gewonnen hat und von dessen Größe die lange Inschrift spricht. — An den Seiten der schon vor 30 Jahren bei früheren englischen Ausgrabungen ent-

deckten Treppe und in dem offenen Raum zu ihren Füßen wurden noch eine ganze Anzahl Reliefs und hettitischer Inschriften (reliefierte und eingegrabene) gefunden, wodurch mehr als 50 neue hettitische Texte gewonnen sind. Ein halbes Dutzend Keilschriftinschriften von minimalster Größe kamen ebenfalls zutage, die die Hoffnungen vernichteten, daß man einen bilinguen Text finden würde, worauf man bei den Ausgrabungen in Jerablus große Hoffnungen gerichtet hatte. Denn an diesen Ufern des Euphrats liegt die Grenze dieser beiden Schriften, der hettitischen Bilderschrift und der Keilschrift.

Krachemish war, bis die Hettiter die Stätte besetzten, kein bedeutenden Platz. Ob die Mauer, welche die Unterstadt umfaßt, von den Hettitern oder den erobernden Assyrern herrührt, ist nicht zu bestimmen. Gestempelte Ziegel fanden sich nur von Sargon III., dem Könige von Ninive, der im Jahre 717 v. Chr. Pisiris von Karchemish des Thrones beraubte (Jes. 10, 9). Die mit Skulpturen geschmückte Zugangstraße und eine Treppe am Fuß der Akropolis rühren sicherlich von den Hettitern her, deren Kunst zweifellos von Assyrien beeinflußt war. Im ganzen lassen die Funde nicht auf eine Großstadt und gewiß nicht auf einen internationalen Handelsplatz schließen, worauf die Bezeichnung eines Gewichtes „Maneh von Karchemish" hinweisen könnte. Man versucht jetzt im Westen der Unterstätte und am südlichen Fluße der Akropolis Schächte in den Tel zu treiben, die vielleicht günstigere Resultate bringen werden. Neuerdings ist noch eine große Nekropolis mit hettitischen und späteren Gräbern gesichtet worden, die vielleicht mehr von dem sozialen Leben der Stadt erzählen wird, als diese selbst. M.

Bildungswesen im Orient.

Dem Deutschen Vorderasien-Komité sind für die zunächst in Aleppo und Baghdâd zu errichtenden Deutschen Vorderasienbibliotheken Zuwendungen an Barmitteln und an Büchern im letzten Vierteljahr von folgenden Verlegern und Gelehrten zugegangen: Fritz Baum-Altenburg, Gebauer-Schwetschke-Halle a. S., Geheimrat Gurlitt-Dresden, Dr. Hugo Grothe, Prof. Hartmann-Berlin, Generalleutnant v. Hoffmeister-Heidelberg, Karl W. Hiersemann-Leipzig, Prof. Hell-München, Prof. Dr. Georg Jacob-Erlangen, Prof. Dr. Lehmann-Haupt-Berlin, Prof. Dr. Hans Meyer (Bibliographisches Institut)-Leipzig, Meyer & Müller-Berlin, Quelle & Meyer-Leipzig, Philipp Reklam jun.-Leipzig, Dr. Stehr-Wiesbaden, Dr. Rudolf Stübe-Leipzig, F. Volckmar-Leipzig, Otto Wigand-Leipzig. Weitere Zuwendungen an die Redaktion des Orientalischen Archivs erbeten.

Museen.

Das 1896 begründete **Bremer Städtische Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde,** das in den letzten Jahren einen imposanten Neu- und Umbau erfahren hat und zwar aus staatlichen und privaten Mitteln (Aufwand ca. 900000 Mk.), wurde am 8. Juli in feierlicher Weise vom Bürgermeister Dr. Barkhausen im Beisein zahlreicher Vertreter der Wissenschaft und des Handels eröffnet. Der gegenwärtig verfügbare Raum beträgt 12000 qkm. sodaß eine reiche Vermehrung der naturhistorischen, ethnographischen und handelswirtschaftlichen Abteilung unter der Leitung des wissenschaftlichen Schöpfers des Museums, des Direktors Prof. Dr. Schauinsland erzielt werden konnte. Fast neu ist die ostasiatische Abteilung des Museums. Nicht nur die Sammlungen aus dem malayischen Archipel, aus Birma und Siam, sondern namentlich auch diejenigen aus China und Japan sind stark vermehrt worden dank der hochherzigen Schenkungen des Norddeutschen Lloyd und der Einverleibung der Perczynskischen, Poppeschen und Foehringschen Sammlungen des chinesischen und japanischen Kunstgewerbes. Beachtenswert ist, daß diese Abteilung nach kulturhistorischen Gesichtspunkten angelegt und gruppiert ist. Sowohl die Vergangenheit Chinas und Japans tritt in vortrefflicher Weise mit ergreifenden Werken, die zumeist dem religiösen Bedürfnis ihre Entstehung verdanken und ein hohes geläutertes Kunstempfinden offenbaren, in Erscheinung, sondern auch die Gegenwart mit Szenen des täglichen Lebens. Grothe.

Forschungsreisen.

Eine ungarische Expedition in Kleinasien. Ende vorigen Jahres führte Dr. Julius v. Mészáros, Kustos an der ethnographischen Sektion des ungarischen Nationalmuseums in Budapest eine Expedition nach Kleinasien, welche die Erforschung der lykaonischen Ebene zum Ziele hatte. Er wurde auf seinem Wege von dem Geographen Dr. Rudolf Milleker, dem Zoologen Ludwig Náday und dem Botaniker Josef Andrasovszky begleitet. Mészáros hegte die Hoffnung auf dem Gebiet zwischen Angora und Konia die direkten Nachkommen der Seldschukiden und bei ihnen die Spuren der primitiven osmanischen Kultur vorfinden zu können. Er wurde jedoch in seinen Erwartungen getäuscht. Er fand nämlich, daß in den von ihm durchforschten Gegenden das türkische Element sich seit der Eroberung des Landes nicht ununterbrochen behauptet hatte und gegen andere Nationalitäten, wie Kurden, Tscherkessen und Tataren in numerischer Minderheit befindet. Mészáros hat die Absicht das Resultat seiner Sprachwissenschaftlichen und ethnographischen Forschungen in einem in deutscher Sprache verfaßten Werk an die Öffentlichkeit zu bringen.

Berufungen.

Prof. Dr. Georg Jacob, bisher o. Professor für semitische Philologie an der Universität Erlangen, ist als Ordinarius für islamische und semitische Philologie an die Universität Kiel berufen worden. An seine Stelle tritt der bisherige Privatdozent für semitische Philologie an der Universität München, Prof. Dr. Josef Hell. Georg Jacob ist durch seine reichliches neues Material zutage fördernden Untersuchungen über das türkische und altarabische Schattentheater sowie durch die sehr verdienstliche Herausgabe der „Türkischen Bibliothek", von der gegenwärtig 14 Bände vorliegen, besonders vorteilhaft bekannt geworden. Hervorzuheben sind auch die kulturhistorischen Studien

Jacobs über die Derwischorden, so Türkische Bibliothek Heft 9 (Berlin 1908) und die Bektaschijje in den Denkschriften der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (München 1909).

C. F. Lehmann-Haupt, a. o. Professor der alten Geschichte an der Universität Berlin, ist als ordentlicher Professor des Griechischen an die Universität Liverpool berufen worden. In der „Times" und dem „Liverpool Courier", die dem deutschen Gelehrten Worte ehrender Anerkennung und herzlicher Begrüßung gewidmet haben, wird hervorgehoben, daß Lehmann-Haupt durch die Berufung auf den „Gladstone Chair of Greek" in erster Linie die Aufgabe erhält, die griechische Philologie in dem in Deutschland geltenden weiteren Sinne des Wortes, unter Berücksichtigung von Archäologie, Geschichte und Kulturgeschichte, zu vertreten — ähnlich wie sein Vorgänger John L. Myres, der einem Rufe als Professor der alten Geschichte nach Oxford gefolgt ist —, daß ihm aber daneben noch die weitere und umfassendere Aufgabe erwächst, auch eine Organisation der altorientalischen Geschichte und Philologie, von der bisher nur die Ägyptologie einen besonderen Lehrstuhl besitzt, an der noch in der Entwicklung begriffenen englischen Hochschule anzubahnen.

Todesfälle.

Am 14. September starb im Elisabethenhospital zu Mainz während eines Erholungsurlaubes in Deutschland der Bibliothekar am Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut zu Athen Dr. Adolf Hermann Struck im 35. Lebensjahre. Der Verschiedene hat sich durch mehrere Arbeiten zur Archäologie und Volkskunde der europäischen Provinzen des Osmanischen Reiches (namentlich Mazedonien) einen Namen gemacht. Seine letzte eben vollendete Arbeit ist eine Landes- und Volkskunde von Griechenland, die als viertes Heft der IV. Serie der „Angewandten Geographie" (Herausgeber Dr. Hugo Grothe) im Oktober d. J. vorliegt.

Bücher-Besprechungen.

Martin Hartmann. Der islamische Orient. Berichte und Forschungen. Band III. Unpolitische Briefe aus der Türkei. 8°. X u. 262 S. Leipzig (Verlag Rudolf Haupt) 1910. Preis 8 Mk.

Vierzig Tage Aufenthalt Martin Hartmanns im September und Oktober 1909 in der Türkei, vor allem in der Hauptstadt (Sturz Abdulhamids Juli 1908, sein mißlungener Putsch April 1909) schenkte uns dieses Buch, das beachtenswerte Forschungen des auf dem Gebiete der Islamwissenschaften rührig Tätigen enthält. Wir haben in den letzten Jahren so viel von der neuen Türkei, vom jungtürkischen Komitee, von der türkischen Frauenbewegung, von der neuen Literatur, von der Zukunft der Türkei gehört und gelesen. Und doch — wie außerordentlich gering ist die Zahl derer, die in das Innere, das Intime dieser Allgemeinbegriffe eingedrungen, die die sie bildenden Elemente erkannten, für die das Begriffsknochengerüst auch Fleisch und Blut gewann. Martin Hartmann versuchte nun hinter die Kulissen der treibenden Kräfte zu sehen, was ihm dank seiner jahrzehntelangen Bekanntschaft mit Land und Leuten, mit Sprache und Literatur, in vieler Hinsicht recht gut gelingt. Wenn nicht alle Kenner der Türkei mit seinem Urteil, das oft scharf und sezierend und individuell gefärbt ist, völlig übereinstimmen, so werden sie doch starke Beobachtungskunst anerkennen. Im Türk Dernegi, dem Türkenklub, der die Einführung der alten, einfachen, nationalen Sprache in der Literatur erstrebt, statt des so schwer verständlichen, mit arabischen und persischen Wörtern verputzten Schwulstes, lernen wir den Angesehensten der türkischen Moderne Mehemed Emin kennen, der Goethesche Gedichte ins Türkische übertragen und Luther und Kolumbus besungen hat. Von Kazim Nami hören wir und sein beliebtes patriotisches Drama „Nasl oldu" wird uns inhaltlich nahegebracht. Ahmed Hikmet, Ahmed Razim, Ustäd Ekrem, Tewfiq Fikret, und wie ferner die Größen der modernen türkischen Literatur heißen mögen. Hartmann führt sie uns als Dichter und Menschen vor Augen. Verwundernd erfahren wir, daß auch schon der Sozialismus in der Türkei Fuß gefaßt hat und sind nicht minder überrascht zu sehen, welch ausgebreitete Presse Salonik — H. gibt ein eingehendes Verzeichnis aller ihm erreichbaren Zeitungen — besitzt. Recht lebendig ist besonders des Verfassers Besuch bei Sahib Molla, dem Schechulislam, geschildert. Neu ist vieles, was H. über die Frauenfrage, über die Vermummung und die damit zusammenhängenden sittlichen Schäden bringt. Von großem Werte für die Fachkreise sind H.'s Mitteilungen über die Melamiderwische, Mitteilungen, die H. selbst als das wichtigste Stück seiner Reisebeobachtungen bezeichnet.

Diese Stichproben aus dem reichen Inhalt des Buches mögen genügen. Und nun — wie denkt Martin Hartmann von der Zukunft der Türken? „Ich sehe sie auf Wegen, die nicht aufwärts, sondern abwärts führen," lautet sein Urteil. Zwei Gewichte sind es, die seiner Meinung nach das Aufwärtssteigen hemmen: Die Scharī'a, das heilige Gesetz, und die Fremdländerei, d. h. „Die Herrschaft einer durch ein Dogma geheiligten Weltanschauung, verkörpert in einem bis in die Einzelheiten ausgearbeiteten Rechtssystem, und die Verleugnung der angeborenen Sprache, der stärksten Stütze des Volksgeistes." Die Mächte, die dagegen wirken, sind nicht zahlreich und stark genug, zudem meist gespalten, nicht einheitlich vorgehend. Ihr Mühen ist ohne Frucht und wird es zunächst bleiben." Hoffen wir, daß die Kräfte, die an der Verjüngung der Türkei arbeiten, Macht gewinnen und das osmanische Reich seine Krankheitsstoffe ausscheidet und so zur Erstarkung fortschreitet. Bei diesem Buche ist die abgegriffene Buchhändlerphrase Wahrheit: Es darf in der Bibliothek keines Orientfreundes fehlen. Alfred Wiener.

W. von Diest und Dr. M. Groll „Wandkarte des Osmanischen Reiches" 1 : 250 000. Berlin 1911. Gea Verlag.

Eine recht verdienstliche Arbeit ist es, die beide Verfasser, namentlich der durch seine Reisen und kartographischen Studien in der asiatischen Türkei vorteilhaft bekannte Oberst von Diest geleistet haben. Die vorliegende Karte gibt ein plastisches Bild der physikalischen

Faktoren der einzelnen Landschaften und vermittelt einen vollständigen Begriff über die Verwaltungsverhältnisse des Osmanischen Reiches, indem durch deutlich dargestellte Grenzen die einzelnen Provinzen und Regierungsbezirke gekennzeichnet werden. Letztere politisch-geographischen Momente waren bisher nur auf der Huberschen Karte (Empire Ottmann, Division administrative, 1 : 1 500 000) ersichtlich, die bisher leider keine sonderliche Verbreitung gefunden hatte und im wesentlichen lediglich bei den türkischen Behörden in Gebrauch war. Es ist den Verfassern gelungen, eine leidliche Reichhaltigkeit bei der Angabe von Gebirgs-, Fluß- und Ortsnamen, sowie von der Verbreitung der einzelnen Volksstämme zu geben, ohne dabei der Übersichtlichkeit zu schaden. Jeder, der für die Türkei als Geograph oder Archäolog wissenschaftliche, oder als Ingenieur und Kaufmann wirtschaftliche Interessen hat, wird durch die Diestsche Karte schnelle Orientierung und Belehrung erfahren. Denn die Angaben sind oft solche, die aus geographischen und anderen Werken nicht so leicht zu erholen sind (so über die Hauptorte der Provinzen, Bezirke und Kreise, über Orte mit Telegrafenämtern, über Eisenbahnen im Betrieb und Bau, über Haupt- und Karawanenstraßen, Unterseekabel und Telefunkenstationen, sowie über Einwohnerzahlen). Gr.

Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lydien. Darstellender Teil von Hans Rott nebst Beiträgen von Dr. K. Michel, L. Messerschmidt und Dr. W. Weber. Mit 6 Tafeln, 130 Abbild. im Text u. einer archäolog. Karte von Kleinasien. Leipzig 1908. Dietrichsche Verlagsbuchhandlung.

Die von Johannes Ficker-Straßburg herausgegebenen „Studien über Christliche Denkmäler" haben durch das vorliegende Werk eine wertvolle Bereicherung erfahren, indem in dieser Sammlung zum ersten Male der östliche Kunstkreis zu seinem Rechte kommt, der noch so manches Problem über das Wesen christlich-orientalischer Kunst und ihre Beziehungen zum Abendlande bietet. Die beiden Forscher Hans Rott und K. Michel haben im Jahre 1906 Pisidien und Pamphylien von Smyrna aus durchzogen, dann das südwestliche Lykaonien unter Benutzung der Bahnstrecke Konia-Karaman-Eregli durchquert, weiter sich über Nigde nach Kaisarî begeben und von dort zahlreiche Streifen nach Westen und Osten im Gebiet des alten Kappadokien unternommen. Hier bot das vor 200 Jahren von Paul Lucas entdeckte und später von Roman Oberhummer und Zimmerer 1896 besuchte und näher beschriebene Wunderland der Höhlen besonders reizvolle und dankenswerte Aufgaben, die zumeist glücklich gelöst wurden. Die Forscher haben in wissenschaftlicher Gründlichkeit mit dem photographischen Apparat, mit Meterstab und Landmaß bei Feststellung der Reste alter Kirchen- und Profanbauten und beim Studium der kappadokischen Höhlenkirchen gearbeitet. Besonders erwähnenswert ist die Aufdeckung und Beschreibung der christlichen Bauten von Gereme am Argäus, der Kirche der vierzig Märtyrer von Skupi, der Malereien der Höhlenkirche des Theodor im Susam Bayry und der Fresken der Analipsiskirche bei Ürgüb. Seine Erfahrungen und beherzigenswerten Ratschläge gibt Rott in der Einleitung mit folgenden Worten: „Wir haben nur bei rascher Durchreise durch mehrere Provinzen einmal in orientierender Weise festzustellen versucht, ob und wieviel überhaupt in Anatolien an Monumenten christlicher Epoche vorhanden ist. Fehlen doch zur Zeit noch alle Vorarbeiten topographischer orientierender Natur nach dieser Richtung hin. Entmutigend waren teilweise die vielen negativen Feststellungen, d. h. der erbrachte Nachweis, daß die christlichen Denkmäler im Westen Anatoliens größtenteils bis auf die Fundamente herab zerstört sind und daß selbst im zentralen Kappadokien infolge des geistigen und wirtschaftlichen Aufschwunges der letzten Jahrzehnte der weitaus größere Teil der Monumente durch Abbruch und Einsturz vernichtet ist, was sich an der Hand von A. Levidis Beschreibungen leicht konstatieren ließ. Es heißt deshalb eilen, um das leidlich Erhaltene wenigstens zu retten. Im übrigen gilt es, zum Spaten zu greifen, um das Wertvolle und architekturgeschichtlich Interessante — und da birgt der Boden Anatoliens eine reiche Fülle — freizulegen, indem wir den Beispielen von Hingebung und Opfersinn klassischer Archäologen folgen." In einem Aufsatz der „Zeitschrift für Geschichte der Architektur" (I, Heft 6) hat Rott später ausführlich auf die für die christliche Archäologie zu erfüllenden Arbeiten im Orient hingewiesen. Dem Werke ist die archäologische Karte von Ruge und Friedrich beigegeben, in welche das Itinerar der Forscher und mehrere ihrer historisch geographischen Feststellungen (antike Ortslagen) neu eingezeichnet sind. Zu bedauern ist, daß die Reisenden, die mehrfach bisher unbeschrittene oder nur wenig bekannte und kartographisch noch ungenügend auf Richard Kieperts Kleinasienkarte (1 : 400 000) fixierte Routen eingeschlagen haben, es versäumten, durch eigene Itinerar-aufnahmen neues Material zur Landeskunde beizubringen. Zu zweien reisend, hätte eine Teilung der Beobachtungen leicht stattfinden können, indem der eine wenigstens mit Blei, Boussole und Krokierbrett arbeitete. Leider ist bei den meisten Archäologen, die Kleinasien durchzogen, dieser Mangel geographischen Sinnes zu bemerken. Grothe.

Armenien einst und jetzt. Reisen und Forschungen von C. F. Lehmann-Haupt. Erster Band. Vom Kaukasus zum Tigris und nach Tigranokerta. Mit 117 in den Text gedruckten Abbildungen, einer Tafel und einer Kartenskizze. Berlin 1910, B. Behr's Verlag.

Mit dem vorliegenden Band legt der Verfasser den ersten Band der Reisebeobachtungen und Forschungen vor, die sich auf die vor 12 Jahren (1898/99) im Verein mit W. Belck unternommene Studienreise beziehen, zu der bedeutende Mittel aus dem Kaiserlichen Dispositionsfonds, vom Preußischen Kultusministerium, der Berliner Akademie der Wissenschaften, von verschiedenen wissenschaftlichen Gesellschaften und opferbereiten Privatleuten aufgebracht waren. Wenn diese erste zusammenhängende Darstellung über die Ergebnisse der Expedition erst 1910 ausgegeben werden konnte, so lag das daran, daß ursprünglich eine von beiden Forschern gemeinsam zu bearbeitende Publikation geplant, eine Ausführung dieses Vorhabens aber auf Schwierigkeiten stieß. Die wissenschaftliche Verwertung eines auf gemeinsamer Reise erworbenen größeren geistigen

und archäologischen Eigentums einer Expedition wird immer auf Zwiespalt und Hindernisse stoßen, wenn vorher nicht genau das Arbeitsfeld eines Jeden umschrieben und begrenzt wird. Es ist Lehmann-Haupts Verdienst, jetzt in klarer Form, die ihren Ausblick vornehmlich von der historischen Warte nimmt, eine Zusammenfassung der Perspektiven und Resultate jener vielgenannten Armenienexpedition gegeben zu haben. Die Hauptarbeit und der wesentliche Erfolg der Expedition liegt auf dem Gebiet der altorientalischen Archäologie, Geschichte und Philologie. Nahezu sämtliche schon früher bekannte chaldische Keilschriften — die Ausnahmen sind verschwindend gering — wurden, mit wichtigen Fortschritten in der Lesung, die das Verständnis wesentlich förderten, neu verglichen und so viele neue Inschriften, zum Teil von großer historischer Bedeutung, hinzugefunden, daß das Material dadurch mehr als verdoppelt erscheint. Außer den schriftlichen Kopien wurden Papierabdrücke all dieser chaldischen Inschriften und, in geeigneten Fällen, auch Photographien heimgebracht. Die merkwürdigen Felsenbauten der Chalder wurden erforscht und photographisch und durch Messungen aufgenommen und eine Hauptstätte der chaldischen Kultur, der Königssitz Toprakkaleh bei Van, durch Ausgrabungen freigelegt, deren zum größten Teil in der Heimat geborgene Ergebnisse mannigfaltige Aufschlüsse über die Kultur und die Herkunft der Chalder geliefert haben.

Eine Expedition wie die Lehmann-Belcksche, die weite Gebiete Armeniens auf teilweise wenig bekannten Pfaden durchzogen hat — (es handelt sich um die an den Ufern des Urmia- und Wansees sich gruppierenden Landschaften wie um die Route Djesireh-Tur Abdingebirge — Quellgebiet des Tigris-Palu-Mazgerd-Malatia-Egin) hatte natürlich auch völkerkundliche und geographische Aufgaben zu pflegen. Eine wichtige Frage der historischen Geographie ist durch Auffindung des alten Tigranocerta gelöst, das entgegen der von Sachau verfehlten Annahme, es in das obere Mesopotamien bei Nisibis hinabzurücken, an der Stelle von Maijâfâriqîn (Martyropolis) zu suchen ist. Zu diesem Schlusse kommt Lehmann-Belck unter kritischer Prüfung der vorhandenen antiken und modernen Literatur und der Lokalität von Maijâfâriqîn. Die auf Grund der Reisen Lehmann-Belck's vorgesehene neue Karte Armeniens soll dem zweiten Bande beigegeben werden. Routenaufnahmen hatte die Berliner Akademie der Wissenschaften den Reisenden zur besonderen Pflicht gemacht. Was das reiche Illustrationsmaterial des Werkes betrifft, so muß ich wesentlich anderer Meinung sein wie der Verfasser. Derselbe meint, daß die künstlerische Zeichnung erheblich wertvoller ist wie die beste Photographie und hat daher statt Phototypien bez. Lichtdrucken nach Originalphotographien —, letztere anzufertigen ist eine der Hauptaufgaben eines Forschungsreisenden — nach seinen Aufnahmen Zeichnungen anfertigen lassen und sie in Holzschnitten wiedergeben. Abgesehen davon, daß diese Illustrationsmethode etwas altertümlich wirkt, ist nach meinen Erfahrungen eben die Kamera des Forschers das untrüglichste mechanische Auge für Volkstypen und Landschaften. Der Zeichner kann das Naturbild nur verwischen, nicht verbessern. Grothe.

Julius Jost. Ein Frühlingsritt durch Syrien. Ungelehrte Reisegedanken. Berlin. Deutscher Verlag.

Bei Büchern mit prunkendem Titel erlebt der Leser oft eine unangenehme Enttäuschung. Bei Lektüre des Jostschen Buches hat man die Freude, die entgegengesetzte Erfahrung zu machen. Unter dem unscheinbaren Titel verbirgt sich mehr als man erwartet. Das Motto eines Vollmenschen wie Taine „ce que j'éprouverai dépendra de ce que je suis" steht dem Werke nicht zu Unrecht zur Seite. Ein scharfer Blick für Natur, Menschen und Gebilde von Menschenhand verrät sich an vielen Stellen und, was er zu sagen weiß, zeigt eigenes Denken, Stimmung und Stil. Der Verfasser ist Architekt. So weiß er über antike, mohamedanische und moderne Baukunst, wie sich dieselbe im Orient, insbesondere in Syrien, präsentiert, manche neue Note zu geben. Ich verweise auf seine Bemerkungen hinsichtlich des Moscheenhofes und der Moschee von Akka, auf die Skizzierung der Pansgrotte und der Felsendekorationen von Banijas, dem alten Cäsarea Philippi, auf Straßen und Häuseranlagen in Damaskus und an anderen Orten, auf seine Beobachtungen über die Anlage mohamedanischer Friedhöfe und das künstlerisch Schöne und Praktische bei der Architektur und dem Standort der mohamedanischen öffentlichen Brunnenhäuschen. Die Kritik, die der Verfasser an dem Machwerk und Standplatz des vom deutschen Kaiser gestifteten Brunnenpavillons in Konstantinopel übt — er ist auf einem der größten Plätze Stambuls errichtet, dessen Sonnenglut man erst durchqueren muß, ehe man zur Erquickungsstätte gelangt, dazu ohne den landeseigentümlichen Charakter des Idylls und der Zierlichkeit der öffentlichen Trinkbrunnen — sowie die Bemänglung der Kastenbauten europäischer Kulturstaaten im Orient (deutsche und englische Botschaft in Konstantinopel), die dem landschaftlichen Reize der Umgebung geradezu Hohn sprechen, wird man gern unterschreiben. Ebenso richtig ist sein Bedauern, daß bei der Kulturarbeit der einzelnen Nationen im Orient Deutschland leider nur mangelhaft vertreten ist, namentlich hinsichtlich der Verbreitung der deutschen Sprache durch deutsche Unterrichts-Anstalten. Die beigegebenen 183 Illustrationen sind fast durchgängig recht gut. Der Verfasser, der zahlreiche Aufnahmen selbst gemacht hat, bekundete in der Wahl der Motive der Landschaften Syriens ein besonders glückliches Auge. Grothe.

„Die Baukunst des Irâq (heutiges Babylonien). Bautechnik, Baukonstruktionen und Aussehen der Baugegenstände unter teilweiser Bezugnahme auf die Baukunst der Vergangenheit des Landes sowie auf die gesamte Baukunst des Islâm" von Dr. ing. Felix Langenegger, ehemaligem Mitglied der Grabungsexpeditionen von Babylon und Jericho. Dresden, Kühtmann, 1911.

Ein langer Titel, der anzudeuten scheint, daß in dem Buche, das er deckt, nun das letzte Wort über die Baukunst des 'Irâq gesprochen werden soll und zwar von einem Sachverständigen. Das Buch umfaßt genau 200 Seiten und enthält etwa 780 Einzelfiguren nach Zeichungen und 53 Photographien. In flüssigem, teilweise sogar poetischen Plaudertone bringt es Beschreibungen und Bemerkungen zu allerlei im wunderbaren Lande 'Irâq photographierten,

daheim studierten und gezeichneten Technika von ganz verschiedengradiger Wichtigkeit. Daher enthält es sich meist der Kritik, welcher Art sie auch sein könnte, über den behandelten Gegenstand. Wo Kritik geübt wird, soll sie wohl nur feuilletonistisch angesehen werden (vergl. z. B., was über Stalaktitenkuppeln S. 115 und 116, sowie über den Phallusgedanken S. 119 gesagt ist.) Im Vorwort steht der Satz: der Architekt solle nichts anderes, als Material zu weiteren Forschungen und Untersuchungen heranbringen. Nun arbeitet als Handlanger der Wissenschaft durchaus nicht nur der Architekt, und keine ihrer Disziplinen ist Selbstzweck. Auch den Wert der Handlangerarbeit bestimmt am Ende das kritische Beobachtungsvermögen ihres Urhebers und die wissenschaftliche Wahrhaftigkeit, die nichts unternimmt aus eitelem Grunde.

Von der vorliegenden Arbeit kann man nicht immer sagen, daß das Material streng diszipliniert sei. Wichtiges ist mit Nebensächlichem in eine Reihe gebracht, feststehende Beobachtungen sind mit anfechtbaren gleichgeordnet. So ist es ausserordentlich schwer, diesem Buche gerecht zu werden. Das Thema hat der Verfasser angeordnet ungefähr nach den Gesichtspunkten unserer einheimischen Baukonstruktionsbücher. Profane und sakrale Anlagen als solche werden nicht behandelt, wiewohl Stoff reichlich vorhanden gewesen wäre, trotz jüngst erschienener Veröffentlichungen. Wie dankenswert wäre z. B. die Aufnahme eines Bagdader Bazarviertels gewesen! Wie interessant hätte auch die leichte Arbeit einer kritischen Gruppierung der Imâmgrundrisse sein können, deren Sammlung der Verfasser, einer Bemerkung im Vorworte nach, dem Buche besonderen Wert verleihen soll! Das Buch beschränkt sich aber auf die Darstellung technischer Einzelheiten und hätte deshalb seinen Titel enger umgrenzen sollen. Vielleicht hätte dem ganzen Werke die mehr ephemere Form des Erscheinens als Artikelserie in einer Baufachzeitschrift besser gestanden. Die Anwendung des Wortes „Babylonien" und „babylonisch" im Titel und Text soll wohl, wie so manches andere, als feuilletonistische Lizenz gelten. Wegen der Schreibweise der arabischen Wörter wünscht der Verfasser nicht zur Verantwortung gezogen zu werden (siehe Vorwort). Er hat nach seinem Gehör aufgezeichnet, für dessen Schärfe z. B. „Bab id Dscherdschi" S. 14 (Dsch für sch) charakteristisch ist. Nedschef 'Alî S. 63 ist gehört neben Meschhed 'Alî u. s. w. Mu'arnass für Muqarnass zeigt, daß der Verfasser erst in Syrien und nie im 'Irâq das Wort gehört hat. Wäre er vermittels seiner „Kenntnis der Landessprache" (S. 4) mit 'irâqischen Architekten in Verbindung getreten, so hätte er möglicherweise einwandfreier über manchen Teil seines Themas plaudern können. Er würde dabei auch wohl gezeichnete Baupläne, Muster und Entwürfe zu Gesicht bekommen haben, deren Dasein er leugnet. (S. 6.)

Von viel Mühe und Fleiß zeugt die Menge der Zeichnungen, die das Buch bringt. Ohne Schaden für das Ganze hätte aber an der Menge gespart werden können, zugunsten einer Vertiefung des Textes. Für die Imâmbauten, deren Abbildungen ja dem Verfasser besonders wertvoll erscheinen, hätte oft Photographie und Grundriß genügt, nachdem Kuppeldurchschnitte mehrfach gegeben waren. So besagen auf Seite 99 ff. die Abbildungen 127, 128, 134 bis 138 und andere kaum mehr, als eine einzige getan haben würde. Seite 89 wird das Talismantor als Vollbild in Zeichnung gebracht (ohne Maßstab), während S. 88 es in Photographie zu sehen ist u. s. w. u. s. w. Daß ferner auf Seite III in Fig. 143 das Grabmal mit dem Titel „Grabkapelle eines Privatmannes von Hilleh" gezeichnet wiederholt wird, wenn dasselbe Grabmal, freilich mit den Titel „Kuppelgrab der Familie Muhammed Pascha in Hilleh" als Photographie auf Seite 105 schon gebracht ist; und daß auf Seite 79 in Photographie das „Tor eines Imâmgrabes" gegeben wird, wenn ganz dasselbe in Zeichnung, aber mit dem Titel „Das Heiligtum des Amrân Ibn Alî . . ." auf Seite 103 noch einmal vorkommt, sind einige Beispiele von einem Verfahren, das in wissenschaftlichen Büchern nicht üblich ist. Soll das Buch als wissenschaftliches angesehen werden, so ist in einer Besprechung nicht genügend Platz, seine Irrtümer oder Halbrichtigkeiten, die sich auf Seite für Seite finden, zu beleuchten, will es aber nicht wissenschaftlich sein, so ist an dieser Stelle weiter nichts darüber zu sagen.

Arn. Nöldeke.

Japanische Lyrik. Eingeleitet und übersetzt von Dr. Julius Kurth. Mit 24 Abbildungen nach japanischen Holzschnitten. Band 17 der Sammlung: Die Fruchtschale. Verlag von R. Piper & Co., G. m. b. H., München.

Was der Kenner ostasiatischer Kultur an der japanischen Kunst, besonders an den Holzschnitten eines Utamaro, Harunobu und Hokusai schätzt: das tiefe Naturgefühl, die zarte Erotik, den Pointenreichtum, den feinen Humor, das findet er auch in der japanischen Lyrik. Die Dichtkunst ist, wie wir sehen, nicht das Gut der obersten Klassen der Intelligenz, sondern Produkt und Eigentum des ganzen Volkes. Wir finden also hier Liebeslieder von Kaisern und Staatsräten, Jägern und Malern, Naturbetrachtungen von Bischöfen und Bonzen. Die beigegebenen Bilder geben Holzschnitte aus allen Jahrhunderten wieder, die teils wie Illustrationen der Verse wirken, teils die Stimmung der Gedichte begleiten und weiterklingen lassen. Übersetzung und Einleitung stammen von dem als Verfasser des großen Utamaro-Werkes wohl bekannten Dr. Julius Kurth, der im gleichen Verlag im Jahre 1910 eine treffliche Sharakumonographie erscheinen ließ und eben an einer Harunobubiographie arbeitet. Der Preis des Heftes (geh. 1,80, geb. 2,80) gestattet jedem Orientfreund, sich das Büchlein anzuschaffen. —t—

Einen trefflichen Versuch, Verständnis für Erzeugnisse der Kulturen des Ostens zu erwecken, macht die trefflich redigierte, im besten Sinne volkstümlich gehaltene literarische Zeitschrift „Die Lese" (herausgegeben von Theodor Etzel und Georg Muschner. München).

Ihre Nr. 38 des 2. Jahrgangs stellt ein „Ostasienheft" dar und gibt in mustergültigen Übertragungen (so von Richard Dehmel und Hans Bethge) Proben konfuzianischer Dichterphilosophie, chinesischer und japanischer Lyrik und Novellistik. Es wäre ratsam, auch einmal den vorderen Orient mit einer Auswahl aus arabischer, persischer und armenischer Literatur in ähnlicher Weise zur Geltung zu bringen. Für solche geschickt unternommene Zusammen-

stellungen, die anregende Vergleiche und den Horizont eines Überblicks bieten, gelten die an die Spitze des Heftes gestellten Worte von Cäsar Flaischlen: „So trefflich und dankenswert alle Werke, welche eine Geschichte der Weltliteratur geben, und so anerkennenswert das Bestreben ihrer Autoren, einen Zusammenhang festzustellen, so fehlt dabei doch meist der große, alles unter sich einende Horizont eines allgemeinen, wenn auch verschieden beleuchteten Firmaments. In all diesen Werken sind die einzelnen Literaturen fast immer einzeln behandelt, abgesehen von meist nur als Nebensache bemerkten Beziehungen, und nicht als das, was sie sind, als Teile, Bruchstücke einer ganzen, obwohl auf- und niederschwankenden, doch stetig fortschreitenden Menschheitsentwicklung in dichterischem Ausdruck." —e—

Eingelaufene Literatur.

Eine Besprechung kann nur von solchen Werken im „Orientalischen Archiv" in Aussicht genommen werden, die der Schriftleitung (Dr. Hugo Grothe, Leipzig-Gohlis, Berggartenstr 2b) vom Verleger oder Verfasser eingesandt werden.

Der Orient. Vorträge und Abhandlungen zur Geographie und Kulturgeschichte der Länder des Ostens, herausgegeben von Dr. Hugo Grothe. Heft 8. Die Veden, die ältesten Religionsurkunden Indiens von H. Oldenberg. Halle a. S. 1911. Gebauer-Schwetschke. 20 S.

Houtsma, Dr. M. Th.; Enzyklopaedie des Islam, 7—9. Lieferung. Leipzig. Otto Harrassowitz.

Hartmann, Martin; Der Islamische Orient. Band II. Unpolitische Briefe aus der Türkei. Leipzig 1910. Rudolf Haupt. 262 S.

Langenegger, Dr.-Ing. Felix: Die Baukunst des Irâq (heutiges Babylonien). Dresden 1911. Gerhard Kühtmann. 200 S. Mk. 12.—

Schiffer jun. Dr. Sina: Die Aramäer. Historisch-geographische Untersuchungen. Mit einer Karte. Leipzig 1911. Hinrichs'sche Buchhandlung. 207 S.

Zeitschriften.

Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachkunde. Herausgegeben unter Mitarbeit zahlreicher Missionäre von P. W. Schmidt, S. V. D. Druck und Verlag der Mechitharisten-Buchdruckerei in Wien VII. VI. 1911. Heft 3—4. Mai-August.

P. E. van Obbergen: Deux illustres Pagodes Impériales de Jehol (Mongolie). Prof. Dr. M. Bittner: Die beiden heiligen Bücher der Jeziden.

Revue Orientale. Pour les études Ouralo-Altaïques. Rédigée par Dr. Kúnos Ignácz et Dr. Munkácsi Bernát. Budapest. XII. 1911. 1—2.

Heinrich Winkler: Die Zugehörigkeit der finnischen Sprachen zum uralaltaischen Sprachstamm. R. Fuchs: Laut- und Formenlehre der süd-ostjakischen Dialekte Schluß). Németh Gyula: Kumükisches und balkarisches Wörterverzeichnis. Beke Ödön: Über das Lokativsuffix im Wotjakischen. Littérature. Mélanges.

Revue du Monde Musulman. Publiée par la Mission Scientifique du Maroc. Paris, Ernest Leroux.

XIII. 1911. No. II (Februar).

Michaux-Bellaire: La Guelsa et le Gza. A. Cabaton: Pays Malais. — Arabes et Malais. — A travers les Indes néerlandaises. Section Russe: Enquêtes sur les Vakoufs du Turkestan. Affaires Persanes. — Chronique des Indes. Au Maroc: Situation religieuse des tribus traversées par la mehalla. Lettre tunisienne. Études Arabes. La Presse musulmane. La Presse ottomane. — La Presse persane. Livres et Revues.

XIII. 1911. No. III (März).

A. Cabaton: Abdullah bin Abdul Kadir Munshi. Section du Maroc: Le Monopole du Tabac au Maroc. Le Mole de Tanger sous l'Occupation Anglaise (1661—1684). Lettre tunisienne. Section Russe. Chronique des Indes. Japon. Livres et Revues.

XIV. 1911. No. IV (April).

Ismaël Hamet: La Civilisation Arabe en Afrique Centrale. l'Emigration Maltaise en pays Musulmans. Pays Malais. Chronique des Indes. Section Turque. Section du Maroc. Presse Musulmane. Livres et Revues.

XIV. 1911. No. V (Mai).

De Stamboul à Bagdad (Notes d'un homme d'Etat turc). Section du Maroc. Section Russe. Perse. Chronique des Indes.

XIV. 1911. No. VI (Juni).

Politique Musulmane de la Hollande. Quatre Conférences par C. Snouck Hurgronje. G. Cordier: Un Voyage à la Mecque. Section du Maroc: Documents relatifs au territoire du Fahç. Le Mouloud au Maroc.

XV. 1911. VII—VIII (Juli, August).

Le Traité du Mariage et de l'Éducation d'ibn Ardoun. Extraits traduits par Paul Paquignon. G. Cordier, A. Vissière: Études Sino-Mohométanes. Section du Maroc. Pays Malais. Chronique des Indes. Presse Musulmane. Livres et Revues.

Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients. Herausgegeben von C. H. Becker mit Unterstützung der Hamburgischen Stiftung. Straßburg. Verlag von Karl J. Trübner. 1911. II. Band. Heft 2—3.

C. Prüfer und M. Meyerhof, Die aristotelische Lehre vom Licht bei Humain b. Jshâq. Richard Hartmann, Die Herrschaft von al-Karak. Paul Kahle, Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten. II. Teil. Mit 45 Abbildungen im Text. Friedrich Sarre, Zu Josef von Karabaceks' „Riza-i Abbasi". Mit 2 Tafeln. Ernst Seidel, Medizinisches aus den Heidelberger „Papyri Schott-Reinhardt". III. Teil. Georg Jacob, Fortleben von antiken Mysterien und Alt-Christlichem im Islam. Ernst Herzfeld, Die Qubbat al-Sakhra, ein Denkmal frühislamischer Baukunst. Mit 1 Abbildung im Text. C. H. Becker, Neue arabische Papyri des Aphroditofundes. H. I. Bell, Translations of the Greek Aphrodito Papyri in the British Museum. Kleine Mitteilungen und Anzeigen. Bibliographie.

(Redaktionsschluß am 25. September 1911.)

Literaturtafel.

Zusammengestellt von der Firma Karl W. Hiersemann.

Sämtliche hier aufgeführten Werke sind zu beziehen durch die Firma Karl W. Hiersemann, Leipzig, oder durch jede andere Buchhandlung.

I. Nordafrika.

Artbauer, O. C., ein Ritt durch Marokko. Reiseroman. Regensb. 1911. Lwd. M. 3.—.

Dungern, O. Frhr. v., das Staatsrecht Aegyptens. Graz 1911. M. 3.—.

Fyfe, H. Ham., the new spirit in Egypt. Edinburgh 1911. M. 5.20.

Hayford, C., Ethiopia Unbound. Studies in race emancipation. Lond. 1911. M. 5.—.

Junker, H., der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien. [S. A. aus: Abhandlung. d. preuß. Akad. d. Wiss., Anh.] Mit Abb. Berl. 1911. M. 4.50.

Lepsius, Richard, zum 100. Geburtstage. Abhandlungen und Aufsätze von zahlreich. Aegyptologen. Mit 39 Abb., 4 Tafeln und 1 Porträt. Leipz. 1911. M. 20.—.

Papyrus, Hieratische, aus den königl. Museen zu Berlin. Hrsg. v. der General-Verwaltg. 10. Heft: Zaubersprüche f. Mutter u. Kind. Ostraka. Leipz. 1911. M. 14.—.

— III. Bd.: Schriftstücke der VI. Dynastie aus Elephantine usw. Leipz. 1911. M. 22.—.

Preisigke, F., griechische Urkunden des aegyptischen Museums zu Kairo. Straßbg. 1911. M. 3.50.

Smith, G. E., the ancient Egyptians and their influence upon the civilisation of Europe. Lond. 1911. M. 2.50.

Withalm, H., Kairo. Ein Buch über Aegypten. Mit 15 Illustr. Zürich 1911. M. 2.—.

II. Balkanhalbinsel. Türkei.

Alexios Studites, des Patriarchen von Konstantinopel, Erlasse. Veröffentl. v. Gerh. Ficker. Kiel 1911. M. —.60.

Hill, G. F., catalogue of the greek coins of Phoenicia. 45 plates. British Museum. Lond. 1911. M. 36.—.

Lichtenberg, R. v., die ägäische Kultur. Leipz. 1911. M. 1.—.

Maraghiannis, G., antiquités Crétoises. II. série. Texte de G. Karo. Avec 50 planches en phototypie. Candie (Kreta) 1911. Toile. M. 24.—.

Meister, R., Beiträge zur griechischen Epigraphik und Dialektologie X. Kyprische Inschriften (m. e. Exkurs üb. die altphryg. Arezalis-Inschrift). M. 2 Taf. Leipz. 1911. M. 1.20.

— Inschriften aus Rantidi in Kypros. [Aus: „Sitzungsber. d. kgl. preuß. Akad. d. Wiss."] Berl. 1911. M. 1.—.

Mijatovich, Ch., Servia of the Servians. New edit. Lond. 1911. M. 6.—.

Monuments antiques. Publiés par l'Institut de France sous le surveillance de H. D'Espouy, texte et commentaires de G. Seure. 3 vols.: Monuments antiques de la Grèce et des pays grecs, de Rome, de l'Italie et des provinces romaines. Paris 1911. M. 245.—.

Pears, E., Turkey and its people. Lond. 1911. M. 12.60.

III. Der Orient. Byzanz. Der Islâm.

Brepohl, F. W., die Zigeuner im byzantinischen Reich. Wiesbaden 1911. M. —.50.

Caetani, studi di storia orientale, vol. I: Islam e cristianismo, l'arabia preislamica, gli arabi antichi. Mailand 1911. M. 6.50.

Caillot, Eug., histoire de la Polynésie Orientale. Paris 1911. M. 16.—.

Clifford, C. R., rugs of the Orient. New York 1911. M. 12.60.

Frank, R., Scheich 'Adî, der große Heilige der Jezîdîs. Berl. 1911. M. 4.—.

Heinrici, C. F. Georg, griechisch-byzantinische Gesprächsbücher und Verwandtes aus Sammelhandschriften. Leipz. 1911. M. 3.60.

Oriens christianus. Halbjahrshefte für die Kunde des christl. Orients. Begründet vom Priesterkollegium des deutschen Campo Santo in Rom, im Auftr. d. Görresgesellschaft hrsg. v. A. Baumstark. Neue Serie. 1. Bd. 2. Heft. Leipz. 1911. M. 20.—.

Pesquera Vallenilla, V., rasgos biográficos del Gran Mariscal de Ayacucho D. Antonio José Sucre y episodios orientales. Barcelona 1911. M. 2.—.

Stoeckle, A., spätrömische und byzantinische Zünfte. Untersuchungen zum sogenannten ἐπαρχικὸν βιβλίον Leos des Weisen. Leipz. 1911. Hlwd. M. 9.—.

Tchéraz, M., nouvelles orientales. Av. préface de F. Macler. Paris 1911. M. 2.—.

Veröffentlichung, 16. wissenschaftliche, der deutschen Orientgesellschaft: Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft in Assur. E. Schriftdenkmäler aus assyr. Zeit. Hrsg. v. Dir. Frdr. Delitzsch. I. Keilschrifttexte historischen Inhalts. 1. Heft. Keilschrifttexte aus Assur histor. Inhalts. 1. Heft. Autographien v. Leop. Messerschmidt. Leipz. 1911. M. 12.—.

Wilke, G., südeuropäische Megolithkultur und ihre Beziehungen z. Orient. Würzbg. 1911. M. 6.40.

IV. Vorder- und Zentral-Asien.

Böhe, Frz., Kanaanäer und Hebräer. Untersuchungen z. Vorgeschichte des Volkstums u. der Religion Israels auf dem Boden Kanaans. Leipz. 1911. M. 3.20.

Contes et légendes de L'Arménie, traduits et recueillis p. F. Macler; préface de R. Basset. Paris 1911. M. 4.—.

Forrester, J. C., a four weeks' tromp through the Himalayas. Lond. 1911. M. 2.—.

Gmelin, J. G., 1709—1755. Der Erforscher Sibiriens. Ein Gedenkbuch. Mit Bildnis. München 1911. M. 6.—.

Keil, J., u. A. v. Premerstein, Bericht üb. e. 2. Reise in Lydien. Ausgeführt 1908 im Auftrage des k. k. österreich. archäolog. Instituts. Mit 91 Abb. und 1 Karte. Wien 1911. M. 16.—.

Leonhard, W., Hettiter und Amazonen. Die griechische Tradition üb. die „Chatti" u. e. Versuch zu ihrer histor. Verwertg. Mit 1 Karte. Leipz. 1911. M. 8.—.

Meltzl, V. v., die Romanistik im Kampfe um Babel und Bibel. Assyriologische Antikritik e. Römischrechtlers. (Abhandlungen zur römischen Rechtsgeschichte XI.) Kolozsvár 1911. M. 1.50.

Nordin, H. J., die eheliche Ethik der Juden zur Zeit Jesu. Deutsch v. W. A. Kastner u. G. Levié. Leipz. 1911.

Sachau, Ed., aramäische Papyrus und Ostraka aus Elephantine. Altorientalische Sprachdenkmäler aus einer jüdischen Militär-Kolonie des 5. Jahrhunderts vor Chr. M. 75 Lichtdrucktaf. Leipz. 1911. M. 90.—.

Schiffer, S., die Aramäer. Historisch-geographische Untersuchungen. Leipz. 1911. M. 7.50.

Schulemann, G., die Geschichte der Dalailamas. Heidelberg 1911. M. 7.40.

Stebbing, E. P., stalks in the Himalaya: Jottings of a sportsman-naturalist. Illust. Lond. 1911. M. 12.75.

Talmud Babylonicum (Codex Hebr. Monacensis 95). Fautore Joh. Schnorr v. Carolsfeld bibliothecae praefecto. Phototypice depictum ed. praefatione necnon paginarum argumentis instruxit Herm. L. Strack. Leiden 1911. M. 700.—.

Weißbach, F. H., die Keilinschriften am Grabe des Darius Hystaspis. M. 11 Abb. u. 8 Lichtdr.-Taf. Leipz. 1911. M. 4.—.

Zimmern, H., zur Herstellung der großen babylonischen Götterliste An-(ilu)Anum. Leipz. 1911. M. 1.50.

V. Indien.

Archaeological survey of Ceylon: Epigraphia Zeylonica. Being Lithic and other inscriptions of Ceylon. Edited and translated by D. Martino de Silva Wickremasinghe. Vol. I. Part. 5. Lond. 1911. M. 5.—.

Bernstein, P., der Buddhismus u. das Christentum vor d. Forum d. philosophisch. und ethisch. Denkens. Eßlingen 1911. M. —.60.

Buddho's, G., Reden. Aus d. Smmlg. der Bruchstücke Suttanipāto des Pāli-Kanons übers. v. K. E. Neumann. 2. Aufl. Münch. 1911. Lwd. M. 20.—.

Carfield, W., Dâk dicta. A selection of verses written in Calcutta (1907—10). Lond. 1911. M. 4.60.

Elbert, J., die Sunda-Expedition d. Vereins f. Geographie u. Statistik in Frankfurt a. M. Frkft. a. M. 1911. M. 40.—.

Ewers, H. H., Indien und ich. Mit Bildbeigaben, z. T. nach Aufnahmen d. Verfassers. Münch. 1911. M. 5.—.

Jacobi, H., zur Frühgeschichte der indisch. Philosophie. [S. A. aus: Sitzungsberichte d. preuß. Akad. d. Wiss.] Berl. 1911. M. —.50.

Metteyya, B. A., die Religion von Burma. Übers. von Müller-Uhlitz. Breslau 1911. M. 1.—.

Miehe, H., javanische Studien. Leipz. 1911. M. 6.—.

Nettil, E., in's Sonnenland. Indische Reiseerinnerungen. Berl. 1911. M. 2.50.

Oman, J. C., cults. customs and superstitions of India. Cheaper reissue. Lond. 1911. M. 7.50.

Strachey, J., India, its administration and progress. 4th. edit. Revis. by Th. W. Holdermess. Lond. 1911. M. 10.50.

Tage, die letzten, Gotamo Buddhos. Aus d. großen Verhör üb. die Erlöschg. Mahāparinib-Bānasuttam des Pāli-Kanons übers. v. K. E. Neumann Mit 16 Taf. Münch. 1911. Ppbd. M. 6.—.

VI. China und Japan.

Bachgarten, H., aus einem Schifftagebuch. Zwei Jahre in Japan u. China. Pola 1911. M. 3.—.

Ball, J. D., the Chinese at home or the man of Tong and his land. Lond. 1911. M. 5.—.

Binyon, L., the flight of the dragon: an essay on the theory and practice of art in China and Japan, based on original sources. (Wisdom of the east.) Lond. 1911. M. 2.—.

Bland, J. O. P., u. E. Backhouse, China unt. d. Kaiserin Witwe. Die Lebens- und Zeitgesch. der Kaiserin Tzu Hsi, zusammengest. a. Staats-Dokumenten u. d. persönl. Tagebuch ihres Oberhofmarschalls. Ins Deutsche übertr. v. F. v. Rauch. Berlin 1911. M. 9.—.

Chavannes, E., la divination par l'écaille de tortue dans la haute antiquité chinoise (d'aprés un livre de Lo Tchen-Yu). Extrait du Journal Asiatique. Paris 1911. 16 pp. — 500 contes et apologues extraits du Tripitaka chinois et traduits en français. 3 vols. Paris 1911. M. 36.50.

Florenz, K., japanische Dichtungen. Weißaster. Ein romant. Epos. Nebst ander. Gedichten. Frei nachgebild. v. F. Mit farb. Abbildgn. in japan. Ausstattg. Leipz. 1911. In Karton. M. 6.—.

Franke, O., ostasiatische Neubildungen. Beiträge z. Verständnis der politisch. u. kulturell. Entwicklungs-Vorgänge im fernen Osten. Hamburg 1911. M. 7.50.

Haushofer, K., die geographischen Grundlagen der japanisch. Wehrkraft [S. A. aus: Mitteilgn. d. geogr. Gesellsch. in München.] Mit 3 Fig. Münch. 1911.

Li-tai-po. Gedichte aus dem Chinesischen. Übers. v. O. Hauser. 2. Aufl. Berl.-Schönebg. 1911. M. —.50.

Madrolle, G., Chine du Nord. Corée. 2me édit. ill. de 40 cartes et de 21 plans. Paris 1911. Cartontoile. M. 12.—.

Rathgen, K., die Japaner in der Weltwirtschaft. 2. Aufl. Leipz. 1911. M. 1.—.

Tunas, M., Anti-Japan. Wahrheitsgetreue Aufklärgn. über d. Land der aufgehenden Sonne, zum Nachdenken für Europäer. Zürich 1911. M. 3.—.

Utas, japanische. Übers. v. O. Hauser. Berl.-Schönebg. 1911. M. —.50.

Witte, H., die Wunderwelt des Ostens. Reisebriefe aus China und Japan. Mit 22 Vollbild. n. eig. Photogr. d. Verf. Berl.-Schönebg. 1911. M. 2.—.

Orientalisches Archiv

II. Jahrgang. ▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽ **Heft 2.**

Zur Topographie Konstantinopels im XVI. Jahrhundert.

Von Cornelius Gurlitt-Dresden.

II.

Mit 23 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel (X).

Nahe der südlichen Spitze der Stadt ist in den Plan das Wort Mocia eingeschrieben. Hier also stand die bereits in byzantinischer Zeit erwähnte Kirche des heiligen Mokios, die Schweigger in seinem Plan einem Kloster ähnlich. Die Kirche sei ziemlich finster gewesen, habe statt des Chores drei unterschiedliche Häuslein oder Gewölbe gehabt, deren mittleres hoch und gewölbt gewesen sei. Schweigger sagt, die Kirche sei hübsch und

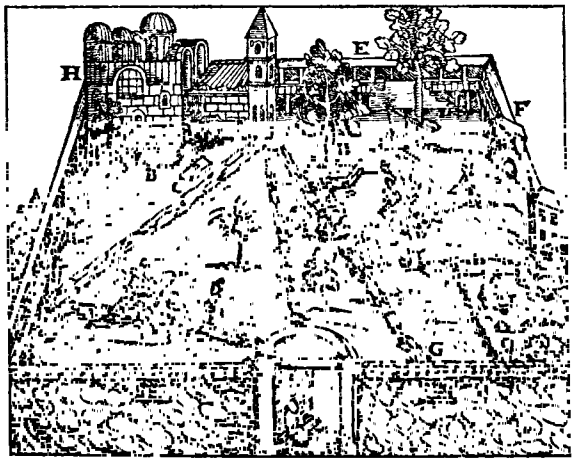


Abb. 5. Griechisches Patriarchat. Nach S. Schweigger.

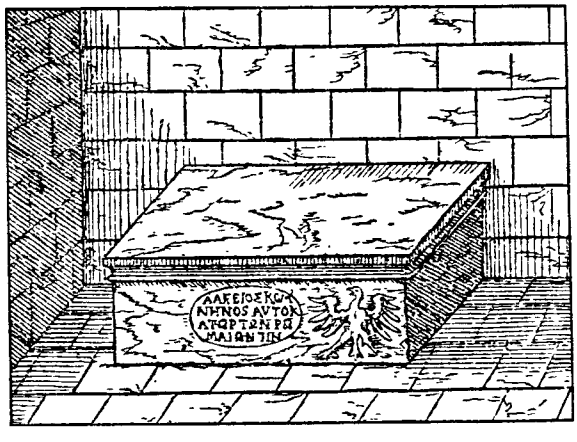


Abb. 6. Grabstein des Kaisers Alexios Komnenos. Nach S Schweigger.

bezeichnet mit H. Des armenische Patriarchen Kloster. Es liegt dies nach Valvassores Plan, wie nach dem von 1574 hinter, also westlich von der jetzt Tschukur Bostan genannten Zisterne, nördlich von der Andreaskirche, der heutigen Kodscha Mustata Pascha Dschami. Mauer und Türme umgeben die Kirche, von der sich meines Wissens nichts erhielt. Gerlach besuchte die Anlage 1576 und schildert sie als groß, doch interessierte ihn zumeist das „ungeschickte Gebäu" der offenen Herde ohne Schlauch für den im ganzen Haus sich verbreitenden Rauch. Der Brunnen, den schon Constantinus Porphyrogennetos erwähnt, befand sich mitten im Gebiet des Patriarchats.

L. Des griechische Patriarchen Kloster setzt Schweigger an die Stelle der heutigen Aja Pammakaristos oder Fetchije Dschami. Hier be-



Abb. 7. Das alte Serai. Nach W. Dilich.

fand sich bekanntlich das Patriarchat bis 1591. Alle Pläne bestätigen dies. Schweigger fügt noch eine genauere Ansicht hinzu (Abb. 5) und beschreibt Kirche und den ummauerten Bezirk, sowie das Grabmal des Kaisers Alexios Komnenos (Abb. 6) das inzwischen auch verschwunden ist. Namentlich erwähnt er die Ausstattung mit Bildern. Aber diese Gemälde seien allzumal gar liederlich, darin gar keine Kunst zu finden. Ferner nennt er die dort bewahrte Geißelsäule Christi, Reliquien und andere „Aposteißlerey". Am Turm fand er die Inschrift *Μιχαὴλ πρωτοκράτωρ καὶ πρωσκυνήτωρ.* Dieser Turm steht heute nicht mehr.

Gemeint ist der Kaiser Michael Ducas.

40. Almaratro. Die Annahme Oberhummers, daß dies Wort als Imaret zu lesen, und daß mit ihm die Kachrie Dschami gemeint sei, wird durch die Lage der Zahl in der Stadtvogelschau bestätigt, ebenso dadurch, daß in der Beschreibung Konstantinopels von 1543 Amoratro ausdrücklich mit Spital übersetzt wird (S. 2).

Mit der viermal wiederholten Zahl 44 bezeichnet die Stadtvogelschau das Ende der stadt und ort des schloßes Constantini, also die Blachernen. Dazu die Bezeichnung: L. Blachernen.

Unter 43. Ein auff gemavrter garte von Cipressen bevmen gibt Dilich den Teil der Stadtmauer, der heute Turm des Isaak Angelos genannt wird. Der Text nennt ihn den Garten an Constantini M. palast so unden gewölbet nach art des babylonischen gartens. Man nennets Hortos pensiles und sind in diesem Constantinopolitanischen Garten Cypressenbäume. Der Bau wird noch in einem besonderen Blatte als Cypressengarten dargestellt (Taf. X, Abb. 10).

Die prachtvolle Ruine Tekfur Serai erscheint bei Dilich unter 41 Stück von Constantini Palast darin des T(türkischen) K(aisers) Elephanten. Der Bau hat hier noch sein Dach.

Leider gibt Dilichs Plan über das Innere des

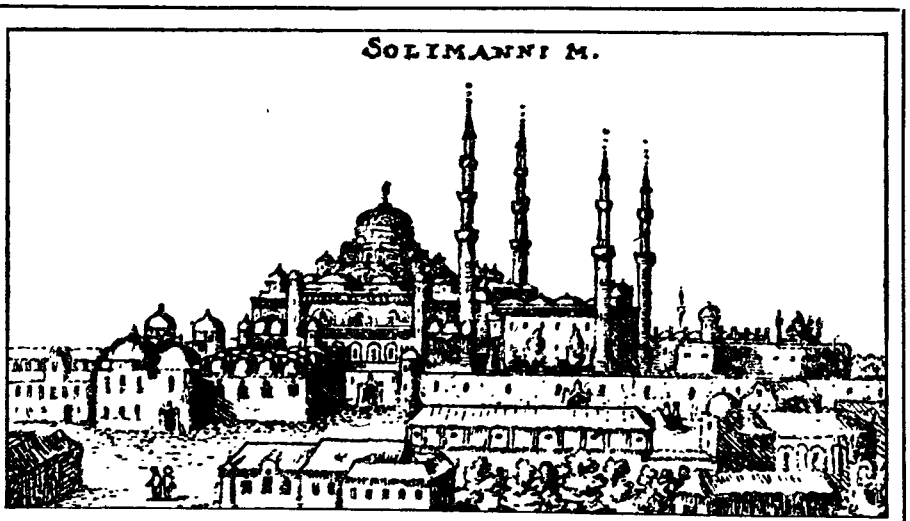


Abb. 8. Moschee Sultan Suleimans. Nach W. Dilich.

Blachernen-Palastes nicht gute Aufschlüsse. Außer den beiden genannten und einigen kleinen Moscheen stellt er keine erkennbaren Bauten dar. Gerlach beschreibt das Gelände (S. 454) und erzählt, daß vom Blachernentor bis zum Palast lauter gewölbte Hallen und bedeckte Gänge gewesen seinen, daran sich zu seiner Zeit Lebende noch erinnerten. Auch viel Kirchen, darunter die *τῆς παναγίας*, seien dort gewesen, sowie am Tor drei Hallen oder Schulen, darinnen die Studenten belehrt und über wichtige Fragen Gespräche abgehalten worden seien. Jetzt seien sie Roßställe. Die Türken hatten die Bauten meist eingerissen, die Steine anderweit verwendet. Damals wohnten dort viel Griechen, etliche Juden und wenig Italiener und im Hof (des Tekfur Serai?) Zigeuner. Gerlach erwähnt die heiligen Brunnen, das Ajasma der Blachernen.

Sehr beachtenswert sind die Darstellungen jenes Alt Serraglio, (Abb. 7) das sich anstelle des heutigen Seraskierplatzes befand. „Es hat nur zwei Pforten, sagt der Text Dilichs, davon allein die eine zum ein und aussgang geöffnet wird. Inwendig sehet man viel Häuser, deren Jedes mit seinen besonderen gemachen, kammern und küchen von denen anderen abgesondert ist.“ Vom Jahr 1544 berichtet er, es sei ein Feuer im alten Serai ausgekommen und habe es „in grund ausgebrannt. Dannenhero es Solymannus viel herrlicher, als es zuvor jemals gewesen, auffbawen und hernacher die schöne kirch, hospital, und gasthauß daran setzen lassen, darin man auch an. 1566 seinen leichnam begraben (Abb. 8 und 9). In der Stadtvogelschau heißt es 26. Das alte Seraglium und Schloß des T. Keiseren, darin nuhmehr das Frauenzimmer: es ist aber ein antheil darvon abgebrochen, als man die Kirche gebauet.

Wenn auch die Moscheen in der Bezeichnung teilweise miteinander verwechselt sind, so sieht man doch zwei ummauerte durch einen Weg getrennte Gebiete: die Umgebung der Suleimanie und das alte Serai. Die beste

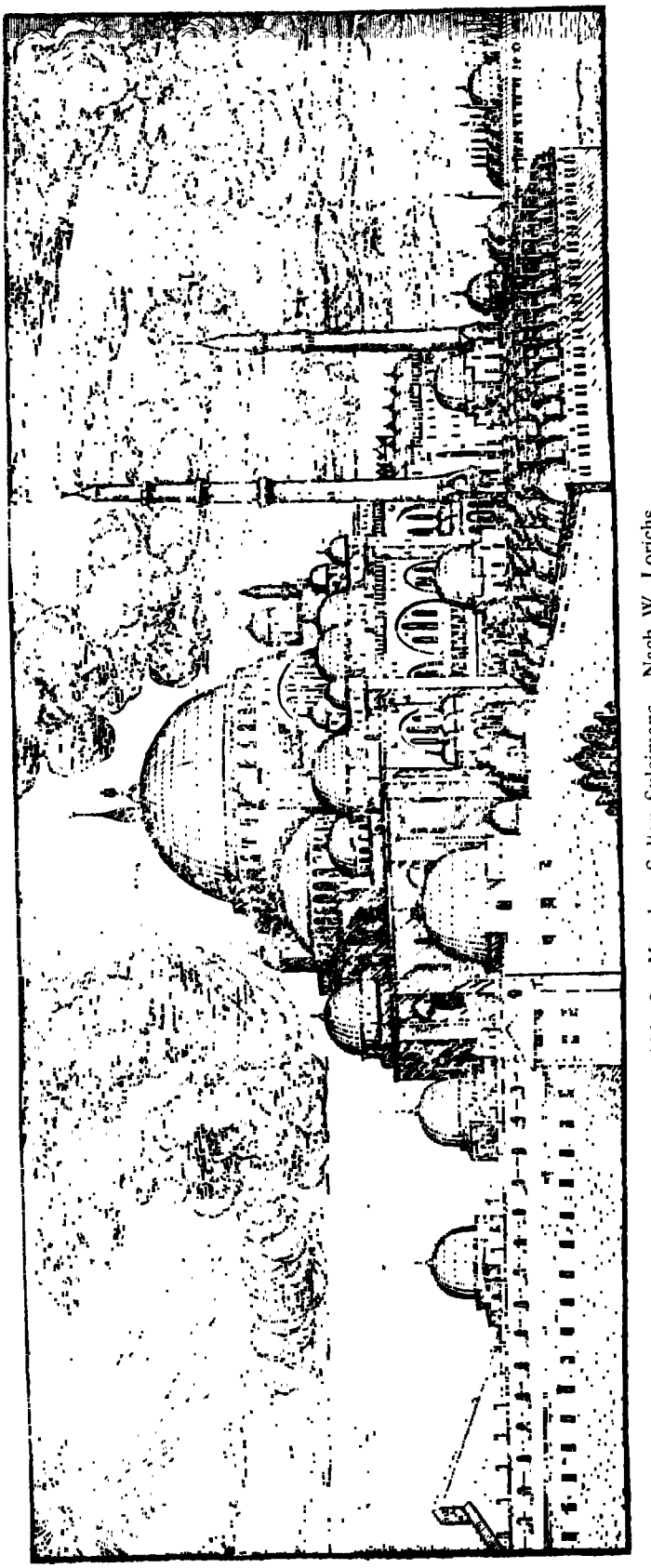


Abb. 9. Moschee Sultan Suleimans. Nach W. Lorichs.

Schilderung gibt Gillius (S. 39 ff.): Er sah wie Sultan Suleiman die gewaltige Untermauerung unter seine Moschee und die sie umgebenden Bauten schuf. Als er nach Konstantinopel kam umfaßte der Serai nahezu einen Umkreis von 6000 Schritt. Aber durch den Bau der Moschee wurde er auf die Hälfte eingeschränkt. Er schildert genau die Lage, die durch den von Fr. Käuffer für den Grafen Choiseul Gouffier 1776 aufgenommenen Stadtplan noch klarer erläutert wird. Danach war das Gelände des heutigen Seraskierats nach Süden, nach der Bajesidie noch um

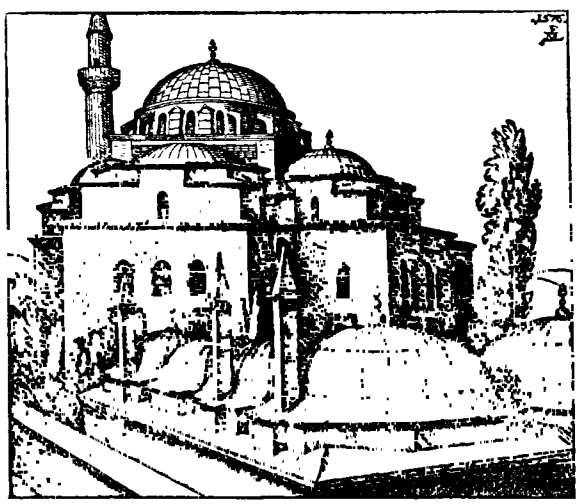


Abb. 10. Hasseki Hurrem Dschami (?). Nach W. Lorichs.

eine schlanke Spitze länger, indem es einen Teil des Sultan Bajesid Meidan umfaßte.

Eine Erklärung der einzelnen Bauten ist nicht zu geben, solange nicht irgend ein genauerer Bericht über die Anlage gefunden wird. Von den Moscheen der Umgegend geben Dilich und Lorichs Abbildungen. Leider sind sie in Lorichs Holzschnitten zumeist phantastisch aufgeputzt. Die Umgebung stimmt meist nicht zu Konstantinopel, ist vielmehr freie Erfindung. Nur die Suleimanie ist richtig dargestellt. Außerdem eine Moschee, die ich für Hasseki Hurrem Dschami (Abb. 10) halten möchte. Zuverlässiger sind Dilichs kleine Radierungen von Mahometis M(oschee) (Abb. 11 u. 12) Bajazetes M. (Abb. 13 u. 14); Selimi M. (Abb. 15 u. 16), Solymani M.; Jeni S. Mahomet fil. Solyman Mosch (Abb. 17). In der Stadtvogelschau sind aber diese vielfach unrichtig eingezeichnet.

Von dem Bau, den Valvassore Coloseo de' spiriti nennt und der bei Cadicaeus das große Coliseum heißt, steht nichts mehr, auch bei Dilich ist nichts davon zu sehen. Wohl aber bezeichnet er 30 Jeni Sultan Mehemeth des Soldan Solymans sohns Mosschea, also die Schah Sade Dschami, ferner 28 Solymanni Moschea und 29 Die Caravasaria an derselben, also die Suleimanie und ihre Nebenbauten, endlich 27 Seldan Bajaceths Moschea.

Man darf sich nicht durch einen kleinen Rundbau täuschen lassen, den Dilich etwa in die Stelle dieses Coloseo stellt. Er bezeichnet ihn K Genibaxeum, meint hiermit aber wohl Jeni bagtsche, den Neuen Garten. Dem Plane nach müßte dieser etwa bei der heutigen Laleli Dschami gelegen haben. Aber die topographische Richtigkeit in diesem Zentralgebiet der Stadt ist nicht groß, so daß zuverlässige Angaben unmöglich sind.

So sieht man im alten Serai noch die „schöne Säul mit Historien geziert", die Cadicaeus dorthin zeichnete: es ist die des Kaisers Theodosius II. auf dem Forum Tauri, obgleich diese längst nicht mehr stand. Denn Gillius erzählt, daß 4 Jahre vor seiner Hinkunft nach Konstantinopel Sultan Bajesid sie abgebrochen habe.

Im Hintergrund der Sonderdarstellung des alten Serai erkennt man die Arkadiussäule.

Diese ist auch gesondert dargestellt zugleich mit dem Aquädukt als Arcadii Seul (Abb. 18). Zuverlässig ist die Darstellung hier so wenig wie auf der Stadtvogelschau, wo sie, 32 Seul auffm Auratbaschar oder Weibermarckt auch als zwei übereinander gestellte unten und oben jonische Säulen erscheint, während Gillius klare Beschreibung sie so uns erklärt, wie ich sie an anderem Orte darstellte.

Ein anderes Bild ist bezeichnet: Hohe Seul und 2 schöne Moscheen (Abb. 19). Dargestellt sind die Konstantinssäule, die Atik Ali und die Mahmud Pascha Dschami. Man sieht diese Gruppen auch auf der Stadtvogelschau und davor ist ein sechskuppeliger Bau bezeichnet:

I. Besestan. Es bestanden aber, wie Gillius berichtet, zwei „Basiliken", die den Brand von 1546 überdauerten und noch heute stehen. Die

Bauten des ganzen, das heutige Bazarviertel beherbergenden Tales, wurden damals zerstört. Den Sandalbesestan mit seinen 15 Kuppeln sowie den Großen Besestan mit seinen 20 Kuppeln schildert er so eingehend, daß kein Zweifel über die Erhaltung dieser Bauten bis auf unsere Tage besteht. Es sind dies die großen Markthallen, in denen die Kaufleute von Pera ihre Waren ausboten. Daneben scheint aber auch der Tschohadschi Han dargestellt zu sein, oberhalb dem jetzt sich die Nuri Osmanjie Dschami erhebt, wie mir scheint zu jener Zeit der Sklavenmarkt. Denn dies unverkennbar sehr alte Gebäude scheint mir der Bau zu sein, der öfter mit einem Kreuzgange verglichen wird.

Deutlich erkennt man auch bei Dilich den jetzt abgebrochenen Eltschi Han, das Haus, in dem die deutschen Gesandten in strenger Verwahrung gehalten wurden. Es stand nahe der Verbrannten Säule.

Alle Zeitgenossen melden das Erstaunen europäischer Beobachter über die Minderwertigkeit des türkischen Wohnhausbaues (Abb. 20). Am Gebäu und an den Häusern der Stadt ist nichts besonderes zu sehen, heißt es bei Dilich, sintemal die Türken nichts darauf zu wenden pflegen. So sind auch die Gassen unordentlich und enge. Die Gebäue der Stadt, sagt Schweiger, sind schlecht und liederlich, meist sind sie ohne Kalk, allein mit Gassenkoth und Lehm gebaut. Er nennt sie niederträchtig und erzählt, daß sie wenig Licht hatten. Gewöhnlich geht in ein Gemach ein schmales Fensterlein, wie ein Luftloch an einem Keller oder einem Stall. Die Türken wissen von keiner Stube und Öfen, sondern haben nur Kamine. Reiche Leute haben zwar feine hohe und weite Gebäude von Kalk und Steinen gebaut, doch mögen sie den Gebäuen in Deutschland nicht gleichen: Denn sie sind zwar groß und weit, aber schlecht und von hohen Mauern eingefangen, die das Dach überhöhen, da die Räume alle im Erdgeschoß liegen. Hinter den Mauern sei es fein still und einsam wie in einem Bruderhaus oder Klosterlein, und daher die Anlage für Behandlung der Geschäfte der Pascha und der vornehmen Herren wohl geeignet.

Die deutschen Beobachter kamen dann zu dem Schluß, daß die türkischen und griechischen Werkleute keinen solchen Vorteil im Bauen, wie die Deutschen und Italiener haben, sondern gehn also mit „vmbklittern", daß es einem billig sollte

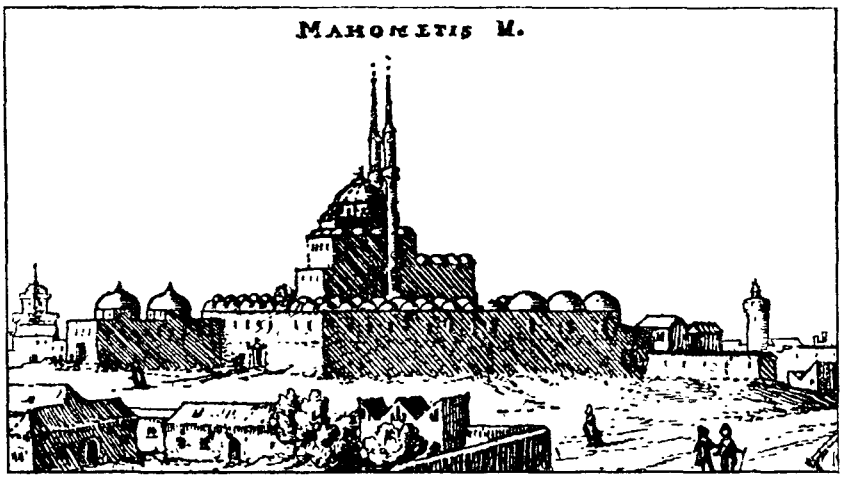


Abb. 11. Moschee Sultan Mohammeds II. Nach W. Dilich.

verdriessen, ihnen zuzusehen. Auch Gerlach klagt über die Bauerei: Unsägliche Unkosten gehen auf beim Bauen der Türken, denn Jeder stehle: die Bauleute, die arbeitenden Sklaven; jeder verkaufe das Gestohlene, oft werden dreimal so viel Nägel, Blei, Fenster zum Bau gebraucht als nötig. Es sei nicht zu sagen, wie schlimm und faul die Griechen arbeiten.

Nicht minder fehlte es an Bauholz, an Mauersteinen, an Kalk und an Gerät. Zwar sahen die Deutschen mit Staunen, daß man den Haustein in Konstantinopel sägte und das man Buchenholz zum Bau verwendete. Aber all dies, selbst die Stämme müssen Esel auf dem Rücken herbeitragen, so daß für die Last zweier Wagen 100 Esel gebraucht werden. All das verteure den Bau, so daß das Haus eines schlichten Bürgers, das

daheim 300 fl. wert sei — so schätzt Schweigger — hier 1000 Dukaten koste.

Und dabei erscheinen ihm die Häuser elend genug. Die über Brettern in Hohlziegeln gedeckten Dächer, in die eingesetzte kopfgroße Glashüte Licht hineintragen, das bescheidene Hausgerät in den Zimmern, die nach Art unserer Verschläge in Zuchthäusern nach oben sich öffnenden Brettvorbauten vor den Fenstern, die den Einblick ins Haus verhindern sollen, der Mangel an Hauskeinerlei Spur byzantinischen Bauwesens findet. Ich habe im Frühjahr 1909 die große Brandstätte abgesucht, die unmittelbar nach den Freiheitskämpfen entstand, unterhalb der Suleimanie einsetzte und bis weit über die Valensaquädukt hinaufreichte. Ich hoffte dort im Schutt byzantinische Unterbauten, zum mindesten eine Andeutung darüber zu finden, daß die Türken sich in ältere Häuser eingenistet hätten. Ich habe nur an einer Stelle etwas derartiges gesehen.

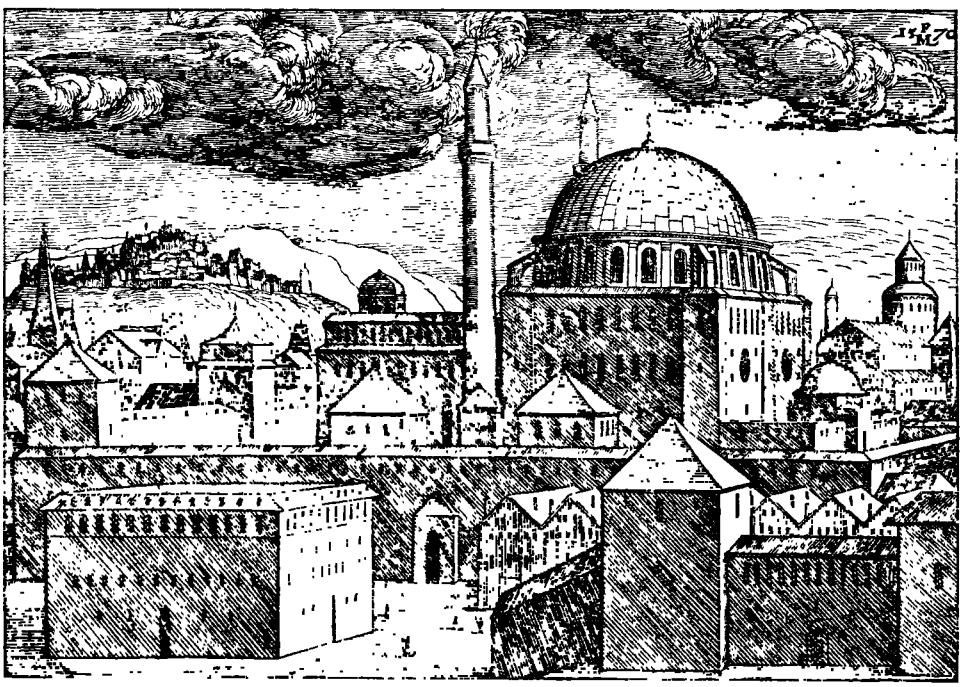


Abb. 12. Moschee Sultan Mohammeds II (?). Nach M. Lorichs.

tieren außer dem Pferd, all das ließ die türkische Behausung dem Europäer ärmlich erscheinen. Sie erklärten dies aus einem Gesetz der Türken, daß diesen köstliche Wohnhäuser und Festungen zu bauen verböte: Ihre Gebäude sollen nur vor Regen, Wind und Schnee schützen, damit die Bewohner sich nicht der Wollust ergeben, kriegstüchtig und gleichgültig gegen den Verlust ihres „Bettlerhüttlein" seien. „Ist deshalb, sagt Schweigger, Mohamed kein Narr gewesen in diesem Fall, der dies Verbot gestellt hat."

Beim Durchlesen der Berichte und beim Durchwandern der Stadt ist mir aufgefallen, daß man

Abgesehen von dem byzantinischen Haus, das B. Palutta in den Mitteilungen des deutschen Exkursionsklubs in Konstantinopel N. F., II. Heft veröffentlichte, weiß ich nichts vom Stadtbauwesen aus vortürkischer Zeit. Bailly freilich hält die massiven Griechenhäuser in Faner und Balat für byzantinisch. Sie geben die byzantinische Bautradition wieder, aber schwerlich dürften sie über das 16. Jahrhundert zurückreichen. Lorichs scheint sie nicht gesehen zu haben: Sie fallen aus ihrer Umgebung so heraus, daß er sie nicht wohl übersehen konnte, wenn sie bereits standen. Auch erkennt Schweigger sehr deutlich den Unterschied.

Die verwandten Häuser von Pera nennt er von der Grundform auf italienische Manier gebaut, sehr hoch und von lauter Steinwerk, aber rostig, alt und zum teil baufällig.

Nun ist, trotz Erdbeben und Brand, schwer zu glauben, daß in der ganzen Stadt die Häuser der vornehmen Byzantiner ausnahmslos verschwunden seien, wenn sie massiv ausgeführt waren. Denn bei der Eroberung durch die Türken sind sie sicher nicht zerstört worden. Man muß

Wölbung, die in diese eingesetzten, Licht spendenden Glashüte und ihre Marmorintarsien, die er mit dem eingelegten Laubwerk deutscher Tischler vergleicht. Die Massagen der Badeknechte, die oft auf dem Badegast sogar herumtraten, werden mit Staunen geschildert. Ebenso daß Männer und Frauen gesonderte Bäder haben: Griechen und Türken wollten ihm kaum glauben, daß in deutschen Bädern Mann und Weib beinahe ganz nackt nebeneinander auf der Bank

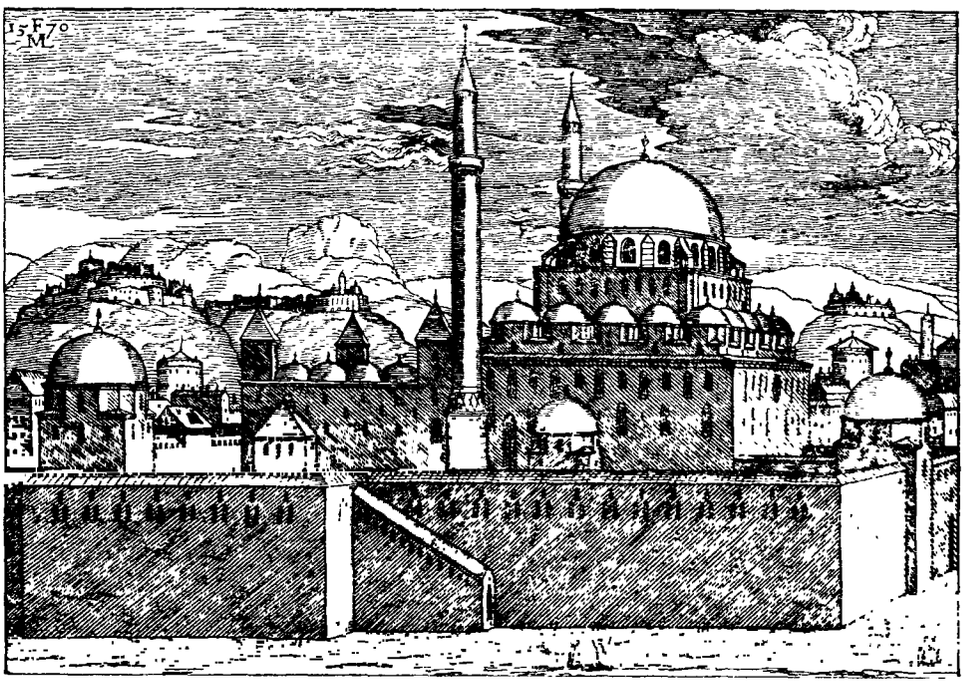


Abb. 13. Moschee Sultan Bajesids II. Nach M. Lorichs.

vielmehr annehmen, daß 1453 bereits ein Zustand unglaublichen Verfalles herrschte, so daß hundert Jahre später die Stadt einen völlig türkischen Eindruck machte, ein umso überraschender Wandel, da die Zahl der eigentlichen Türken beschränkt und in den Kriegen dezimiert, die große Masse der Einwohner aber ein wüstes Gemisch von Griechen, Italienern, Juden, Armeniern und anderen Mitgliedern der Rajahvölker war.

Alle Berichterstatter rühmen und beschreiben die Bäder (Taf. X, Abb. 11). Schweigger nennt sie unter den vornehmsten Bauten und rühmt ihre großen Einkommen, ihre einem Kirchenchor zu vergleichende

sitzen, ohne daß Leichtfertigkeit und Üppigkeit vermerkt werde: „Welches die griechischen Eiferer, die Türken, Spanier, Italiener und andere geile Völker nicht werden nachtun." So sprach ein protestantischer Geistlicher des 16. Jahrhunderts!

Die Han, offenen Herbergen bei den Moscheen, überraschten die Fremden nicht minder. Da ist kein Wirt, der den Gästen Speise und Trank gibt: Sie bieten nur Unterkunft. Was man zum Lager und zur Bequemlichkeit braucht, muß man selbst mitbringen, das Essen aus einer benachbarten Garküche holen. Man lese die Klagen Busbecks und seiner Leute über den Eldschi Han, dem man der



Abb. 14. Moschee Sultans Bajesids II. Nach W. Dilich.

Gesandtschaft als Wohnung zu überweisen wagte: Nicht getäfelte Stuben, sondern steinerne Mönchszellen, nicht künstlich gemalte Bildnisse hoher und gelehrter Männer fand Gerlach vor, sondern abscheuliche Skorpionen, Eidechsen, Mäuse und Schröter. Schweigger beschreibt den Bau genau: Ein rechtwinkliger Hof, 4 Gänge um diesen, dahinter 12 Fuß im Geviert messende, gewölbte Gemächer mit schmalen Fenstern. Die Mauern unverputzt und ungetüncht, feucht und verräuchert, daß man glaubt, in einer Schmiede zu sein; zwar Kamine, aber teures und schwer zu erlangendes Holz, trotz oft großer Kälte; Betten, die einer Obsthütte glichen und in denen man auf harten Polstern lag. Dafür aber viel Mäuse, Katzen, Wiesel, Wandläuse (Wanzen), Flöhe und Läuse! Daß es in andern „Karupazareyen" besser gewesen sei, ist nicht anzunehmen.

Besonders wichtig erscheinen mir die Darstellungen der Gegend des At Meïdan. Hier findet sich auf der Vogelschau die Anmerkung: 15. Darauf stehen Rostani Bascha Behausung, so des Solymani Tochter zur Ehe gehabt. Rüstem Pascha starb 1561. 23 ist Ibrahim Bassan behausung. Gemeint dürfte nicht der Kapudan Murads III. sein, der 1587 starb, sondern der Großvesir Suleimans, der 1536 erwürgt wurde und dessen Glanz noch lange die Nachwelt beschäftigte. Ich suche diese Behausung in der heutigen Militärschneiderei am At Meïdan. Dilich sagt in Wiedergabe einer Notiz des Gillius, die steegen (Stiegen) des Hypodromi, so gegen Nordosten waren, hat Hibraim Bascha als er sein hauß bawete, abwerffen lassen Sonsten siehet man auch die gewölbe und arcus zu underst, welche noch so gantz sind, als des ersten tags, daran sie gebawet.

Gerlach sah 1575 den Platz vor der Aja Sofia (Abb. 21) säubern, Graben zum Fundament machen und Nebenbauten abbrechen. Darunter das hohe und „über den Maßen weite" Kloster St. Johannis, in dem die Domherrn gewohnt haben und wo nun Tiere, Löwen, Wölfe, Panther, Rinozeros bewahrt wurden. Nach Süden zu „gleich über" standen hohe dicke Marmorsäulen mit schönen ausgehauenen „Köpfflein oder Knöpfflein", deren



Abb. 15. Moschee Sultan Selims I. Nach W. Dilich.

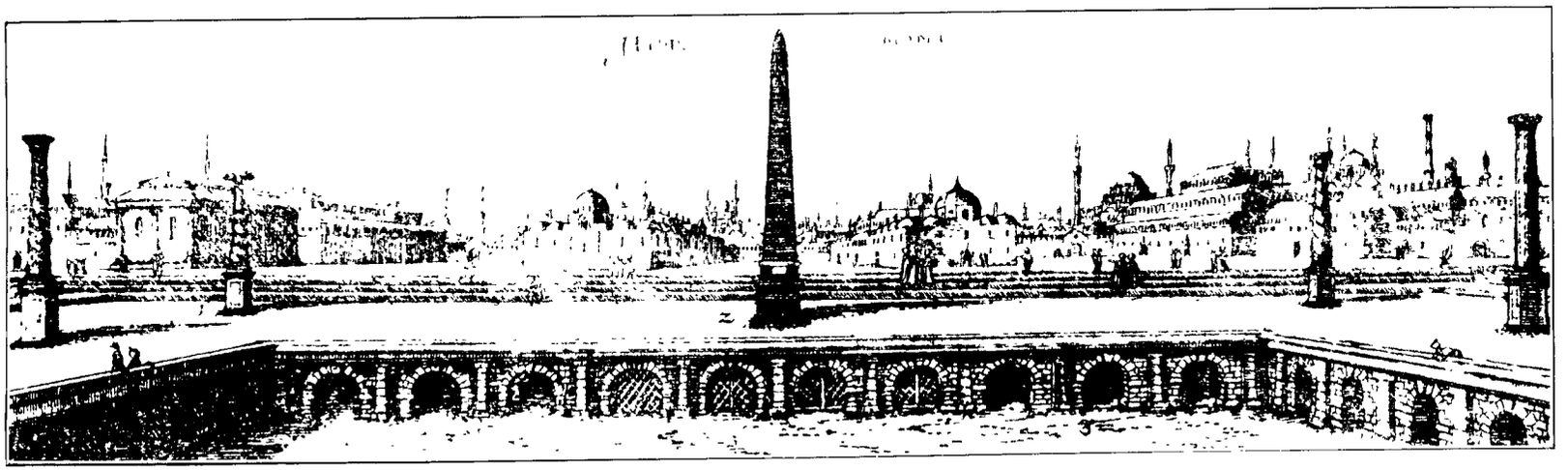


Abb. 9. Der Hippodrom. Nach W. Dilich

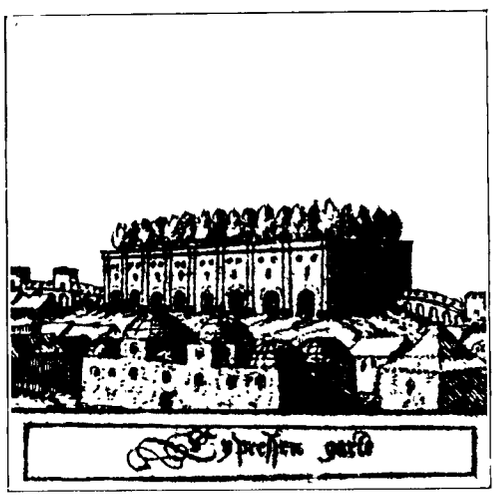


Abb. 10 Cypressengarten Nach W. Dilich.

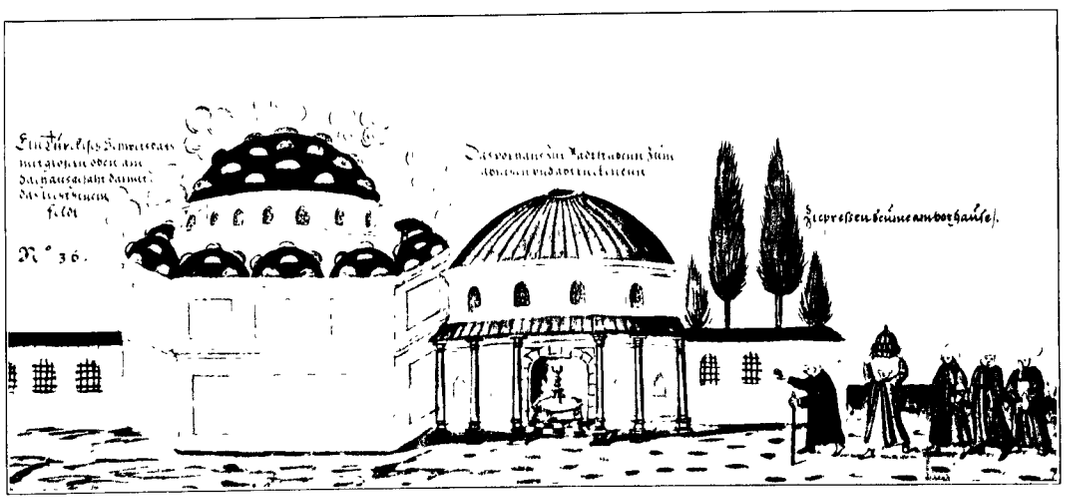


Abb. 11. Turkisches Bad, nach einem deutschen Aquarell des 16. Jahrhunderts.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

12 gewesen sein sollen, und auf denen 12 himmlische Zeichen gestanden haben sollen (S. 79). Auch sah er einen hohen Turm (Minare) an der Bahn gegen das Serai zu, und die wegen der Erdbeben nötig gewordenen großen Steinhaufen (Verstrebungen) an die Kirche anbauen. Jenes Kloster St. Johannis stand wohl mit der Kirche Johann vom Steine (de la piedra) in Verbindung, die Clavigo erwähnt, meiner Ansicht nach der jetzt als Türbe des Sultan Mustafa I dienende Bau. etwas herausgeputzten Paläste des Ibrahim und Rüstem Pascha. In den Gewölben ziehet man gemeiniglich Löwen und Tygerthier. Hier also stand das Kloster St. Johannis, an der Stelle, an der jetzt die Achmed-Moschee sich erhebt.

Bei Dilich sieht man fünf Denkmäler auf dem At Meidan. Auf der Stadt-Vogelschau scheinen es sogar sechs zu sein, da die dort stehende Zahl I, die sich auf den ersten Hügel der Stadt bezieht, leicht für eine Säule genommen werden könnte.

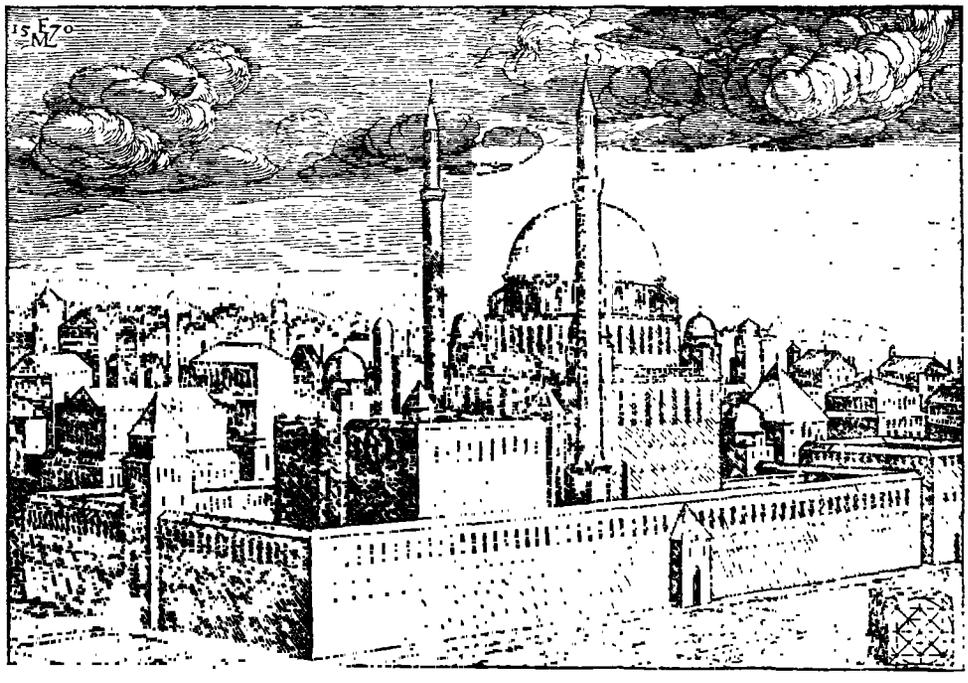


Abb. 16. Moschee Sultan Selims I. (?). Nach M. Lorichs.

Auf den Plänen, die auf Buondelmonte zurückgehen, sieht man noch die Bauten, die den Hippodrom nach Nordosten abschlossen: das Segment, in dem die zum Wettkampf anfahrenden Wagen gestanden haben. Dies ist bei Dilich verschwunden. Zwischen der Aja Sofia und dem At Meïdan hat sich ein Stadtteil angesiedelt, der bis ins 19. Jahrhundert hinein die Übersichtlichkeit störte.

Auf der Sonderdarstellung Dilichs vom Hippodrom (Taf. X, Abb. 9) sieht man dagegen die auf älteren Plänen nicht erkennbaren gewölbe underm Hippodromo, sowie die anscheinend Deutlich erkennbar sind der Obelisk des Theodosius und die Schlangensäule, deren Köpfe noch erhalten sind. Der zweite Obelisk, wie Schweigger richtig sagt, die alte hohe Säul von Mauersteinen aufgeführt, die ist von alter ziemlich verfallen, gibt Dilich in der Zeichnung als Säule mit sich aufwindendem Relief wieder, sicher falsch. Die beiden anderen Säulen hat man nach den Berichten des Gillius zu erklären, der von sieben Säulen in der Richtung der Obelisken spricht, an anderer Stelle von deren fünf, indem er die Schlangensäule und die zweiten Obelisken als 6. und 7. bezeichnet. Im Gegen-

satz dazu nennt und beschreibt er genau die 17 Säulen der Sphendone, von denen man bei Dilich nichts mehr sieht: Suleiman hatte sie abbrechen lassen.

Unter jenen fünf Säulen befand sich eine die 17 Fuß 8 Zoll im Umfang maß; nach dem von Gillius benutzten Maßstab ergibt dies rund 1,7 Meter Durchmesser. Vor ihr stand der von Ibrahim Pascha aus Pest mitgebrachte hölzerne Herkules. Diese Säule wurde beim Bau der Suleimanie verwendet. Ich fand in dieser und in der Bajesidie vier resp. zwei prachtvolle Granitsäulenschäfte verwendet, die einen unteren Durchmesser von etwa 1,4 Meter haben. Sie sind unverkennbar gekürzt worden und dürften ursprünglich 17 bis 18 Meter Höhe gehabt haben. Wahrscheinlich sind dies die noch von Gillius am At Meidan gesehenen Säulen.

Weiter berichtet Dilich, daß zunächst bei dem Obelisk ohne Kopff ein Colossus gestanden habe umb den die geschicht gehawen, so sich seltzamer weise im wetlauff zu getragen.

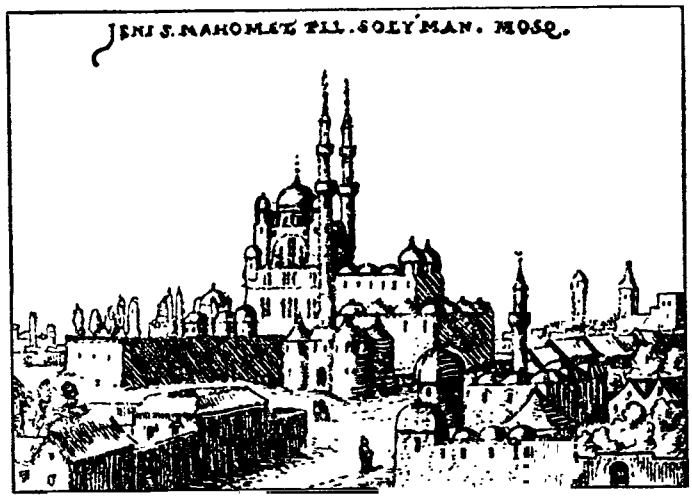


Abb. 17. Prinzen-Moschee, Schah Sede Dschami. Nach W. Dilich.

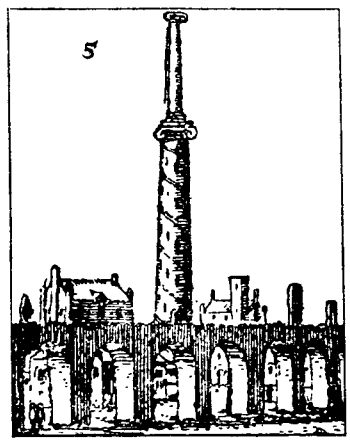


Abb. 18. Säule des Kaisers Arkadius und Wasserleitung des Kaisers Valens. Nach W. Dilich.

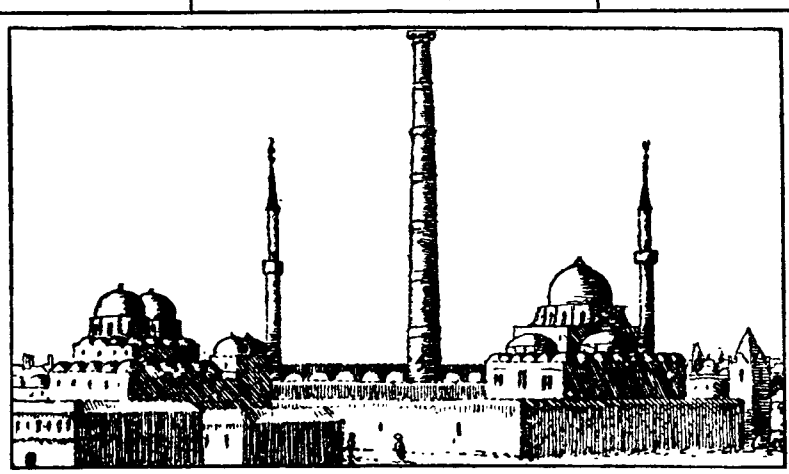


Abb. 19. Konstantinssäule und die Moscheen Atik Ali und Mahmud Pascha. Nach W. Dilich.

Nächst bemelten Obeliscum hat Solymannus abgeschafft und also ganz zu seiner Moscheen bringen und doran verbawen lassen. Und an anderer Stelle: Es sind auch noch überaus viel seulen umb diesen Hippodromum gestanden, welche theils von Venedyern, theils aber von Türcken ümbgeworffen und verbauet. Die erstgenannte dieser Säulen ist die des Justinian gewesen, von der wir durch Gillius genau berichtet sind. Sie verschwand um 1530.

Topographisch ist in Dilichs Zeichnung die wichtige Gegend zwischen Serai und At Meidan wenig geglückt. Damals war die Gegend in der jetzt der Brunnen Kaiser Wilhelms II. steht, noch dicht bebaut und erschwerte das Überblicken des Zusammenhanges.

So sehen wir denn auch südwestlich vom alten Serai in der Stadt-Vogelschau eine doppelte Mauer mit Türmen, die schwerlich je bestanden hat.

Wir sind nunmehr wieder an den Top Kapu Serai (Abb. 22, 23, 24) herangekommen. In den

Darstellungen, die auf Valvassore zurückgehen, erscheint dieser als rechteckiger mehrfach ummauerter stattlicher Bau mit flachem Dach. Dies ist eine durchaus unzutreffende Schilderung, zu der wohl nur der weithin sichtbare Bau des Schatzhauses die Veranlassung bot. Aus den Blättern Dilichs erkennt man, daß der Zeichner den Plan soweit gut kannte, als der Bau zugänglich war, nämlich bis ans dritte Tor heran. Falsch am Plane ist die schematische Gradlinigkeit, aber sonst läßt sich der heutige Zustand sehr wohl mit den Radierungen vergleichen.

Die Literatur über den Serai bietet nicht viel für das 16. Jahrhundert. Was europäische Quellen brachten, hat Hammer — freilich reichlich konfus — zusammengetragen. Von Wichtigkeit ist namentlich Tavernier. Besseres dürfte Ewlia bieten, den zu benutzen mir leider versagt ist. Ich möchte den Ruf an den Kieler Professor schicken: Jacob hilf! Ein paar geschichtliche Angaben voraus. Am Tor Bab-i-Humajun steht als Erbauungszahl 872 (1467). Aus gleichem Jahr stammt die Hofmoschee (Schunkiar Dschami) und der Tschinilikiosk.

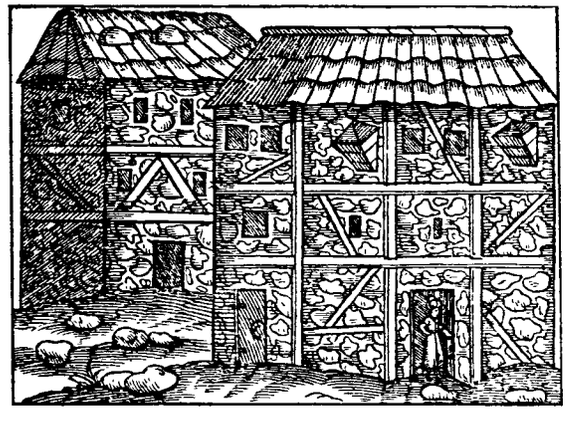


Abb. 20. Türkische Wohnhäuser.
Nach S. Schweigger.

Als der Zeit Suleimans angehörig werden bezeichnet: der Diwan im zweiten Hof, der Wiederaufbau der 1574 infolge Blitzschlag abgebrannten Küchen daselbst, der Arsch odasi und ein Kiosk hinter dem dritten Tor, sowie das Frauenhaus, da vor Suleiman die Frauen ausschließlich im alten Serai untergebracht waren. Unter Murad IV. 1623—1640 fand dann nochmals eine Bautätigkeit statt, dem der Bagdadkiosk und der wieder verschwundene Eriwankiosk angehören. 1665 brannte das Frauenhaus aus und wurde neu ausgebaut. 1735 baute Mohmud I. den Sommerserai auf der Spitze der Halbinsel, der bei der Anlage der Orientbahn völlig zerstört wurde. Unter Abd ul Medschid wurde der Garten und der nach diesem benannte Pavillon im Stil eines verwilderten Rokoko angelegt; 1719 entstand unter Achmed III. die Bibliothek im dritten Hofe, 1719 wurde die Münze in den ersten Hof verlegt.

Diese Notizen sollen keine Geschichte des Baues geben, zu der es durchaus noch an ausreichenden geschichtlichen Nachweisen fehlt, wohl aber dahin führen zu ermitteln, was vom Bauwesen des Serai noch dem 16. Jahrhundert angehört.

Die Wanderung durch Dilichs Darstellung mag begonnen sein mit 19 das ersten schloßthor. Es ist das berühmte Bab-i-Humajun, das damals noch an Stelle das erst im 19. Jahrhundert angehörigen Hauptgesimses seine alten Türmchen als Bekrönung zeigt. Dann folgt: 18 das Zeughaus, die alte Irenekirche, neben der man das alte Atrium erkennt.

17. Die mauern so stadt unnd schloß underscheidet zeigt die lange Reihe der Türme der Seraimauer.

16. Der stummen wohnung ist in einem der Mauertürme nahe Demir Kapu zu suchen, wärend als

15. Tennu, Cantzeley des Kaisers der Tschinilikiosk zu erkennen ist. Auf

14. Hauß darinnen galleen, darauff der K. aus zu spatzieren pfleget ist schon oben (S. 6f.) hingewiesen. Es erscheint hier als eine Art überdeckter Pier.

13. Ein Capel ist eine der Moscheen innerhalb der Seraimauern.

12. Der fördere platz vor das gesinde und aufwärter, der Janitscharenhof. Unter 11 folgt das andere thor des schlosses, Orta Kapu, deutlich erkennbar an seinen beiden Spitztürmen. Wir haben also das Gebiet durchschritten, das auch damals schon zu den leichter zugänglichen gehörte. Mit

10. Platz und gebiet zwischen den 2. und dritten thor vor des Kaisers räthe und die frembden gesanten, gelangt man in den

zweiten Hof. Man sieht in Dilichs Darstellung die Kuppelreihe der an der Propontis-Seite sich hinziehenden Küchen, an die sich die Wirtschaftsgelasse anschließen. Nicht sichtbar ist die lange Kaserne der Janitscharen, die sich vor den Küchen hinzieht und die hofseitig vor diese gelegte Säulenarkade, vor der die Truppen bei festlichen Empfängen in langen Reihen sich aufstellten. An der Gegenseite des Hofes befanden sich Ställe, weiter nach der Innenseite des Serai zu der Divan Suleimans, vor dem eine Säulenarkade den bewachenden Janitscharen zur Aufstellung und den Zuschauern

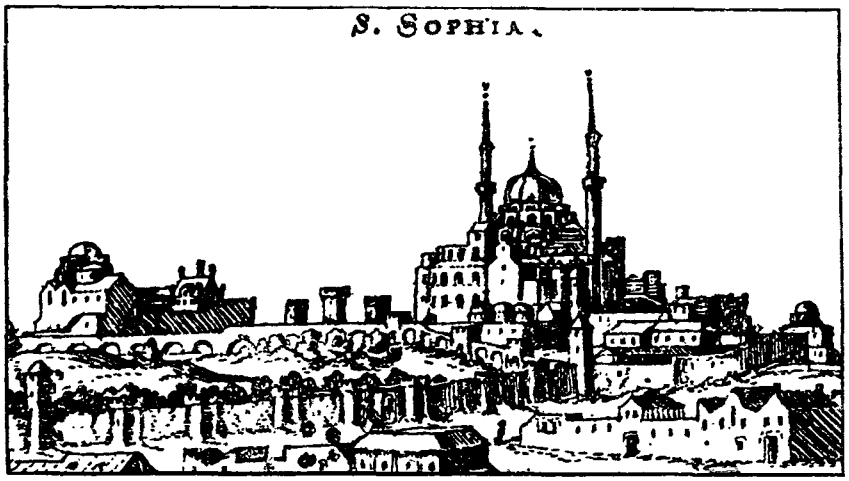


Abb. 21. Aja Irene und Aja Sofia. Nach W. Dilich.

diente. Es ist das der jetzt mit einer verfallenden Rokokodekoration versehene, von zwei Kuppeln abgedeckte Raum, in dem die Wesire Gericht hielten. Der Sultan konnte ungesehen den Divan betreten oder von einem Fenster aus den Verhandlungen beiwohnen. Daneben steht ein Turm, dessen Gestaltung sich im Laufe der Zeiten mehrfach änderte. Ein dem Besestan und den ältesten türkischen Moscheen verwandter Raum, in dem ein Gewölbe mir als Heiligengrab bezeichnet wurde, gehört anscheinend noch dem 15. Jahrhundert an. Jetzt ist es verlassen: Vielleicht die Moschee Mohammeds II.

9. Deß Kaisers Rathauß scheint der von Suleiman erbauteArsch odasi zu sein, der Empfangssaal, der unmittelbar hinter dem Bab-i-Seadet liegt: Dies bezeichnet Dilich mit 8. Das dritte Tor.

Was als Kaiserpalast nordöstlich von diesem angegeben ist, darf nur als nach einer Zeichnung von Ferne, nicht aber als im Grundriß genau dargestellt angesehen werden.

7. Die christallienen leuchte, deren Ausschmückung ein Geschenk der Venetianer war, stand etwa in der Achse des 3. Tores, vor einem langgestreckten vielkuppeligen Bau, der heute zum mindesten in dieser Form nicht mehr besteht. Ob die Darstellung richtig ist, scheint mir sehr zweifelhaft, da bis vor kurzem kein Europäer in diesen Hof eingedrungen ist. Die Räume zu beiden Seiten des Tores waren die Kasernen der Eunuchen, deren Moschee nicht weit davon in den Hof schräg hineinragt. Daran reiht sich eine Säulenarkade, hinter der die Bäder lagen — nach Tavernier — darunter die des Großherren selbst. An diese stieß, nach demselben Schriftsteller, eine 30 Schritt lange und 9—10 Schritt breite Galerie, die auf 6 starken, 15 Fuß hohen Marmorpfeilern eingewölbt war, und an deren Decke Mosaiken, angeblich aus griechischer Zeit sich befanden: Dies ist vielleicht der oben erwähnte vielkuppelige Bau. Jetzt besteht er nicht mehr, denn jetzt stehen dort Säulenarkaden und hinter diesen moderne Zimmer. Wie denn unverkennbar der ganze der Spitze zu gelegene Teil der Serai neueren Ursprunges ist. Das Schatzhaus und die an dieses anstoßenden Orta (Zimmer)

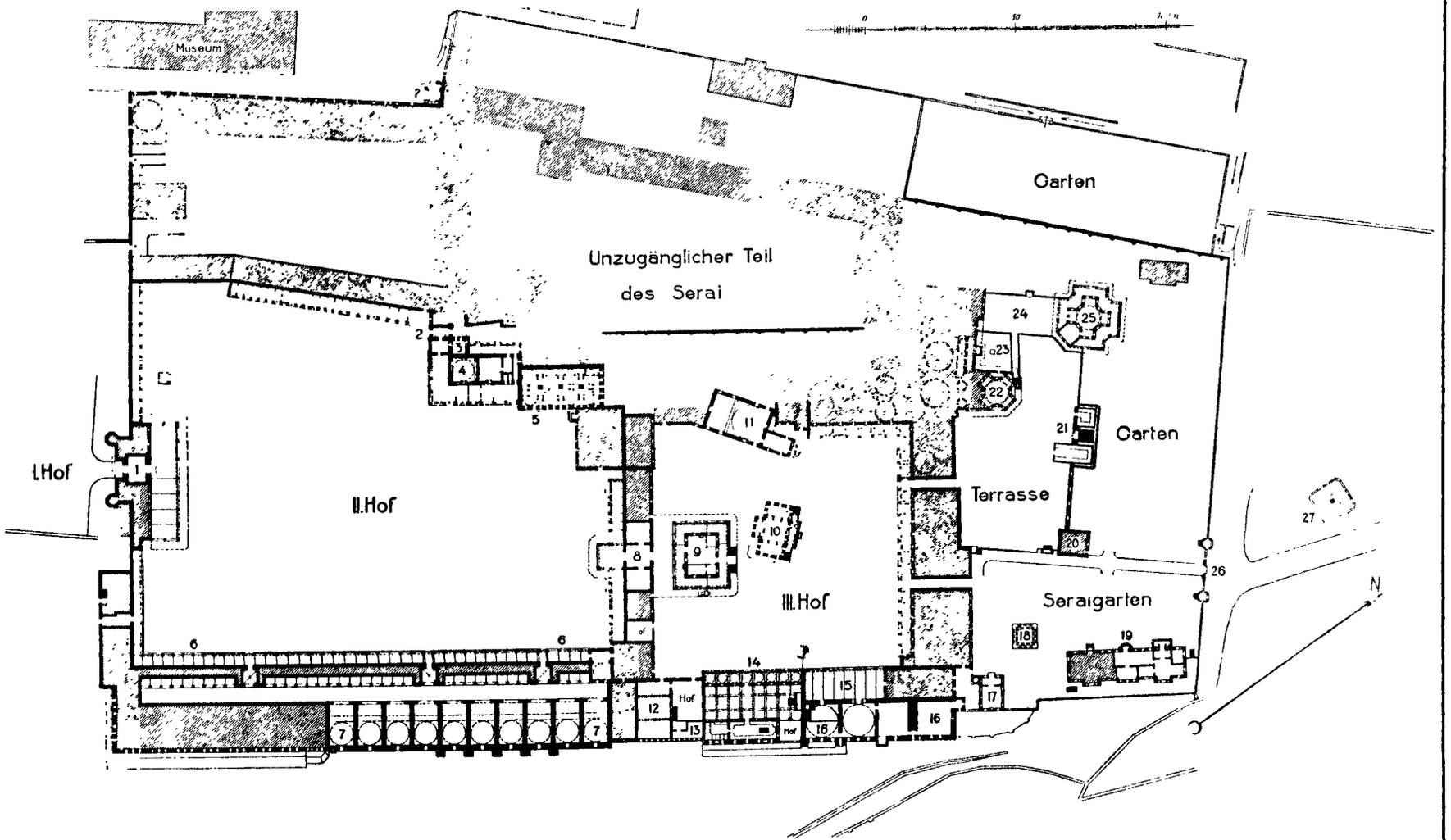


Abb. 22. Der zweite und dritte Hof des Top Kapu Serai. Nach meiner Aufmessung.

1. Zweites Tor (Orta Kapu).
2, 2. Tore in das Frauenhaus.
3. Turm (Kubbe alty).
4. Diwan.
5. Alte Moschee.
6, 6. Janitscharenkaserne.
7, 7. Küchen.
8. Drittes Tor (Bab-i-seadet).
9. Thronsaal (Arsch odasi).
10. Neue Bibliothek.
11. Moschee der Verschnittenen.
12. Kaserne der Verschnittenen.
13. Apotheke.
14. Kaserne der Verschnittenen.
15. Vorhalle.
16, 16. Schatzhaus.
17. Moschee.
18. Gartenhaus.
19. Pavillon Abd ul Medschids.
20. Gartenhaus.
21. Kioske.
22. Schirkai-scherif odasi.
23. Teich vor den Zimmern des Sultan.
24. Terrasse.
25. Bagdad Kiosk.
26. Gartentor.
27. Gotensäule.

der Palastsklaven, der Asamoglan, die in den Hauptformen sicher mindestens auf die Zeit Tavernier's, die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückgehen, sind bei Dilich nicht klar ersichtlich.

6. Deß Kaisers eigentliche Wonung und Pallast stellt die Gruppe von Bauten dar, die auch heute kein Europäer, außer vielleicht Melling, der dänische Architekt, betreten hat. Es ergibt sich aber, daß das mit einem breiten Balkon versehene, für das Bild des Serai bezeichnende Frauenhaus ein Werk sicher erst der Nach-Suleimanschen Zeit ist, da in der Mitte des 16. Jahrhunders ein Bau von ganz anderen Formen auf den Abbildungen erscheint.

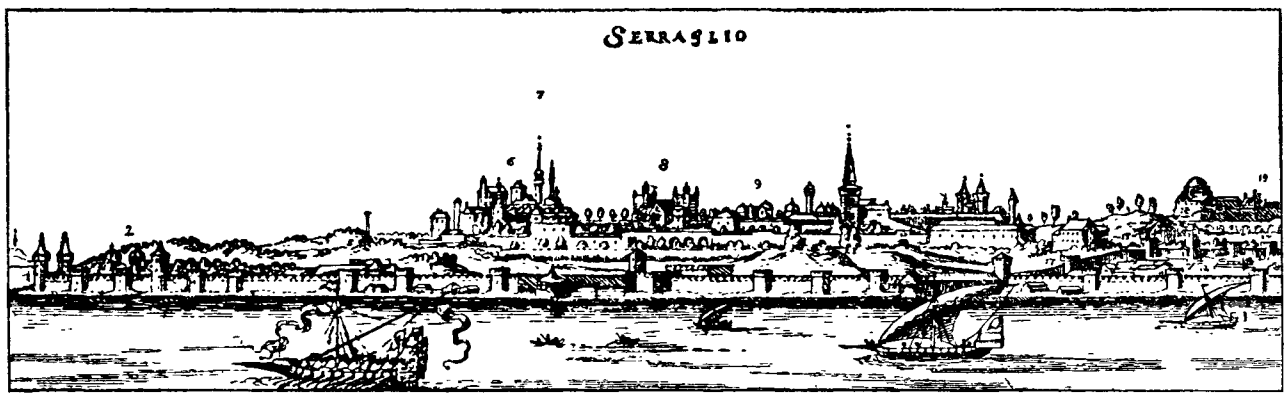


Abb. 23. Top Kapu Serai. Nach W. Dilich.

5. Ein antiqvitetische seul — die Gotensäule — 4. Thiergarten am Schloß, 1. das hinderste Schloßthor — Top Kapu, 2. St. Demetrius bieten den älteren Stadtansichten gegenüber nichts Neues. Unter 3. Marmorn gebw an thor des Kaisers sich darvon aufs Meer umzusehen ist jener Uferkiosk, Jali Kiösch, den Antoine Galand in seinem Journal (I, 186 ff.) eingehend beschreibt oder doch der Bau, der vor einer Umgestaltung von 1643 dort stand.

Mancherlei Neues bieten die beiden Darstellungen Dilichs von Pera-Galata[1].

Auf beiden sieht man den halbkreisförmigen Zwinger des Galatatores. Der 1348 erbaute Christusturm, der jetzt noch Pera hoch überragt, ist noch niedrig und mit stumpfer Haube gedeckt. Hatte doch Mohammed II. zwei Geschosse abtragen lassen. Weit überragt wird er von einem Rundturm, den vier kleine Rundtürme umgeben. Es ist wohl der, der neben Kule kapu, dem Turmtor lag. Weiterhin sieht man in der Arab Dschami zugewendeten Mauerlinie einen mächtigen Rundturm, wohl der laut Inschrift 1435 von den Genuesern erbaute. Der Index nennt ihn

21. Ein gefangenen thurm zu Pera. Weiter gegen Nordosten

9. Tor an Pera, darvor etliche alte Ungarische geschütz liegen, Tophane Kapu. Diese großen, erbeuteten Geschütze werden von fast allen Berichterstattern erwähnt. Das Tor wird nach ihnen das Stücktor genannt. Daneben standen „süße Wasserbrunnen", an deren Stelle im 18. Jahrhundert der große Achmedbrunnen errichtet wurde.

11. S. Claren Port an Pera, der Hafen, der sich an Stelle der heutigen Zollhäuser befand und neben dem ein besonders stattlicher Bau etwa bei der Kemankesch Dschami stand. Weiterhin 10 Caravaserei zu Pera, der große Handelsplatz namentlich der Venetianer.

25. S. Anthonie Thor an Pera, wohl Jagh Kapu, das Öltor, von Jagh, Öl, Fett. Man erkennt den Kirchturm der heutigen Arab Dschami und manche weitere Einzelheit, namentlich auch die alten, die Stadtteile sondernden Mauerzüge.

Schwer zu erklären sind die außerhalb der Mauern stehenden Bauten von Galata. Die von

[1] Vgl. J. Gottwald, Die Stadtmauern von Galata im Bosporus, Konstantinopel, Kiel 1907.

Mordtmann publizierte, von ihm als zwischen 1566—1574 gedruckt bezeichnete Vogelschau, die auf Buondelmonte zurückgeht, erwähnt einen Hof, genannt „Gonella", was Mordtmann mit Wiegenstein (Beschiktasch) übersetzt. Ob nicht gonnella, das Röckchen, in Frage kommt, vermag ich nicht zu sagen. Oder gorella, die Furche, Rinne. Vielleicht ist es das Haus, das der Venetianer Andrea Gritto erbaut hatte, und das Sultan Murad III. abtragen ließ, um an seiner Stelle für einen Astronomen aus Kairo eine Sternwarte zu errichten.

befindet sich hier der Judenkirchhof. Erst unter dem großen Admiral Kilidsch Ali Pascha wurde der Mittelpunkt der Flotte hierher verlegt, wo heute noch die Kriegshafen sich befinden. Davor ist nach Buondelmonte loco dove sta la magior parte dele galee. Jenseits der Weingärten von Pera lag

47. S. Veneranda, der Bau, den Gerlach die H. Paraßzeve nennt, in Hassköi, ein schlichtes Kirchlein. Ich glaube, daß diese sich in der Piri Pascha Dschami erhalten hat. Freilich habe ich diese — jetzt Artilleriedepot — nur von ferne

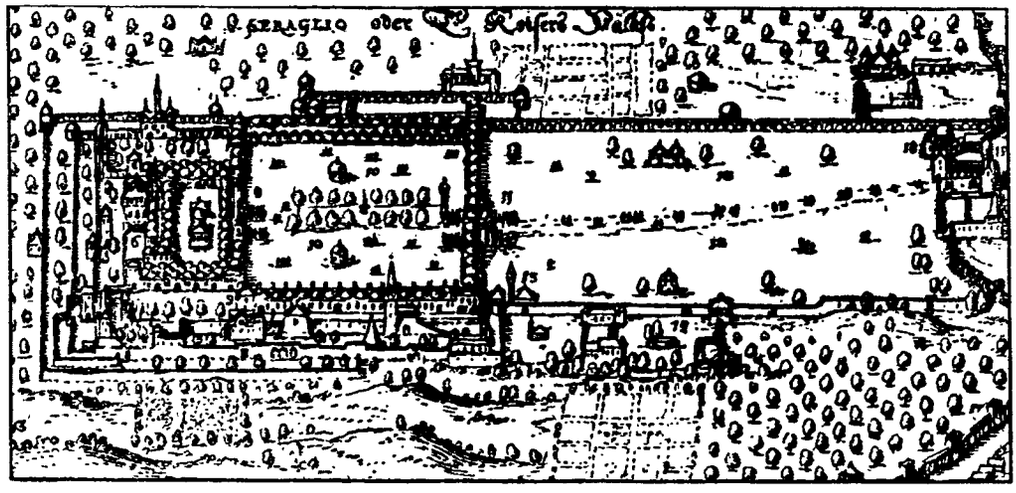


Abb. 24. Top Kapu Serai. Nach W. Dilich.

Etwa an der Stelle des heutigen Pera Palace Hotel sieht man einen leider nicht beschrifteten mächtigen Baukomplex, wohl Galata Serai, darinnen, nach Gerlach, der Kaiser seine schönen jungen Knaben hat, die man lesen und schreiben lehret. Er ging von da das Tal hinab nach Piali Pascha Dschami, von der er mit Wohlgefallen spricht. Dort lag auch die französische und venetianische Botschaft nicht weit voneinander. Ob man sie unter den bei Dilich dargestellten Bauten zu suchen habe, scheint mir fraglich.

Weiterhin dehnt sich der Türkenkirchhof Kütschük Mesaristan und am Goldenen Horn 46 Arsenale aus. Man sieht die lange Reihe der Schuppen, in denen die Galeeren gebaut wurden. Auf älteren Plänen fehlten diese und gesehen. In der Nähe ist der Ort Dove si fanno le chiramide cioè mattoni, also die Werkstätte für Handsteine oder die Ziegelhütte.

50. S. Galatani Kirch liegt noch etwas weiter am Goldenen Horn hinauf, im Vorort Sütlüdscha.

Unter 1 erscheint endlich auf der Stadtvogelschau Genesseroi, und starker thurm im Meer gelegen, so mit Volck und geschütz besetzet, d. i. Kiß Kuleßi, der Mädchen- oder Leanderturm. Von Skutari aus sieht man einen kleinen Zipfel, dagegen sind die Prinzeninseln so nahe gerückt, daß sie noch auf dem Blatte erscheinen. Waren sie doch damals schon ein beliebter Ausflugsort für die Konstantinopelitaner.

Eine Freudenfeier im türkischen Heerlager zu Ofen am Ende des 16. Jahrhunderts.

Kulturgeschichtliche Studie von F. W. Brepohl-Wiesbaden.

(Mit einer Abbildung im Text.)

Ein wichtiger Faktor zur Beurteilung des Lebens in den türkischen Heerlagern bildet ein Bericht, den der Historiker Hans Lewenklaw von Amelbeuern über eine Freudenfeier gelegentlich des Eintreffens der Gesandtschaft des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation" im türkischen Heerlager zu Ofen am 5. September 1584 übermittelt hat. Die Gesandtschaft, unter der Führung des Fürsten Heinrich von Lichtenstein und des Erzherzogs Matthias von Österreich stehend, war zum Zwecke der Bestätigung des Friedens zwischen dem Reich und dem Sultan der Türkei, im August des Jahres 1584 von Wien, mit 5 Schiffen donauabwärts abgereist und traf am 5. September in Ofen ein, wo sie von dem türkischen Pascha von Ofen, Sinan, einem angeblich aus Italien stammenden Renegaten, mit großen Ehren empfangen wurde. Bei diesen Feierlichkeiten fand eine Veranstaltung statt, die in vielen Punkten an die Adeptenschaustellungen Indiens erinnert, welche aber auch für die Beurteilung der Freudenfeiern der siegreichen Türken nicht ohne Bedeutung ist.

Lewenklaw beschreibt in seiner älteren lateinischen Chronik vom Jahre 1588 dieselbe mit folgenden Worten:

„Primum magno populi concursu, tres habitu Turcico praecedebant Zingani, quos Aegyptios nonnulli, Arabes alij vocat. Horum medius testudinem, vsitatis maiorem, pulsabat: reliqui duo duabus fidiculis, admodum stridulis, strepitum faciebant; voce barbara Sultanorum Osmanidarum res gestas, omnibus ad hunc vsque Mutatem ordine recensitis, accinebant.

Hos sequebantur tres limphatici robusti homines, caligis tatum induti, cetera, nudi; nisi quod capitis vertex paruo pileolo rubro & humeri nudi superiniecta deque collo pendente pelle tigridis, exornabantur. Hi ad concentum Zinganorum tripudiabant, tenentes singuli vexillum Turcicum rubri coloris, cuius hastile intra cutem & abdomen ventris, emanante multo sanguine defixum erat."[1]

In der späteren deutschen Ausgabe seiner Chronik führt Lewenklaw die Beschreibung der Veranstaltung noch genauer durch, indem er alle Einzelheiten des Aufzuges schildert, und fügt eine Zeichnung desselben bei. Es heißt in dieser:

„Erstlich gingen vorher, durch eine große Mening des Volks, so von allen Orten zusammen gelaufen, drei Zigeuner, welche von etlichen für Aegypter, von anderen für Arabier gehalten werden, auf türkisch bekleidet. Der Mitler unter diesen dreien schlug auf einer Lauten so etwas größer, denn gewöhnliche Lauten; die anderen beyde spielten ein jeder auf seiner kleinen Geigen, so einen scharfen unlieblichen Ton gaben, und mit einer barbarischen Stimm sangen sie darein, was von den osmanischen Sultanen verricht. Und theten in diesem Gesang sie alle gar ordentlich nacheinander erzehlen und rühmen, sampt ihren ritterlichen Taten, bis auf den gegenwärtigen Sultan Murat, dem dritten. Auff diese drei Zigeuner folgte drei unsinnige, tolle, starke Kerles, so nur Vngrisch oder Türkisch Hosen, oder Gattie trugen sonst nackend am ganzen Leib aussgenommen, daß man jenen die Spitz des Kopffs mit einem runden, kleinen, rothen Häublein bedeckt: vn gleichssfalls die blosse Schulter mit einer umgehenkten, vn vom Halss herab langenden Tigerhaut, umgeben vn geziert. Gedachte Kerles tantzten nach de Saitenspiel der Zigeuner derselben ein vnnd hatte ein jederlicher ein rohten Türkischen Fahnen, dessen Spieß oder Stang in der Haut, so mit einem Messer eröffnet, vnd im Bauch steckte: und man sahe viel Bluts heraus rinnen. Darauf folgten zween jungen Buben, welche die Haut

[1] Annales svltanorvm Otthmanidarvm a Tvrcis sva lingva scripti a Joanne Gandier dicto Spiegel, interprete Turcico Germanico translati. Joannes Levnclavivs ... Latine redditos illustrativ & auxit ... (Franciforti apud Andrëae Wechels heredes, claudium Mernium et Joannem Aubrinm, MDLXXXIII, S. 166/7).

an der Stirn und an den Schläfen eröffnet und durchlöchert. Vnd trugen daselbst in die Haut hineingestoßene Kranichsfedern. Nach diesen Buben gingen vier Mannspersonen, mit durchschnittenen Seiten. Die zween ersten trugen ein jeder ein eisenen Streitkolben, Pusdikan genannt: die nechsten zween, ein jeder ein bloßen Säbel. Vnd waren beides, die Pusdikan, und die Säbel durch die Haut herdurch gestoßen.

Es waren die Haar auff den Köpffen, vnnd gleicher Gestalt auch die Bärt, jedoch die Knebel ausgenommen, mit dem Scheermesser abgeschoren. Sie trugen gleich wie unsere Schiff oder Bossleut, lange weite Hosen, wie dann die Türken im Sommer pflegen zu tragen und gemeiniglich aus Leinwaht gemacht. Vber der Gürtel oder Weich, waren sie gantz vnnd gar bloss vnd nackend: allein dass sie oben auffm



Abb. 24. Lewenklaws bildliche Darstellung des „Spektakels" (in der deutschen Ausgabe Neuwe Chronica Türckischer Nation).

Abermals folgten zween andere, deren einer trug ein Vngarisch Hacken, so man der Ort zum Streit pflegt zu gebrauchen, und werden von ihnen Tschakan genannt: der andere ein langes Rohr oder Büchsen, wie die Genitscharen bey ihnen pflegen zu tragen. Vnd waren gleichfalls so wol der Tschakan, als die Büchsen, ihnen durch die eröffnet Seiten in den Leib gesteckt. Zuletzt ward dies Spektakel durch zween starke Mann beschlossen und geendet, welchen die Schläfe mit breiten vnd langen Klingen, bei den Vngarn Palast genannt, deren Spitz vber sich gekehrt, durchstochen waren. Das Hefft dieses Schwert hielt ein jeder in der Hand. Auf der Spitz war ein Apfel gesteckt, und im Apfel steckten Kranichsfedern.

Kopff wie auch zuvor gemeldt, ein rohtes enges Häublein, bei ihnen halt Takia genannt, vnnd vom Hals vber die Schultern herab hangende Tieger thier Heut trugen. Sie theten auch anders nichts, dann für vnd für hüpffen, tantzen, vnnd springen. Das Blut sahe mann aus den Wunden herab fliessen vnnd rinnen. Trugen darumb in Henden ihre Schwämm, dasselb damit hinweg zu wischen. Diese Leut werden von den Türken Delilar, das ist närrisch und tolle Leut, genannt, weil sie in toller unsinniger Weiss, sich unerschrocken allerley gefährlicher Sachen dürfen unterwinden."[1]

[1] Neuwe Chronica Türckischer Nation von Türcken selbs beschriben durch Hansen Lewenklaw von Amelbeurn, Frankfurt 1590 Andrea Wechels selg. Erben. S. 118/9.

Dem Berichte unseres Chronikschreibers nach befanden sich in diesem Festzug zweierlei Arten von Darstellern, Zigeuner und Deli. Für die Beurteilung der Geschichte der ersteren ist diese Notiz von besonderer Bedeutung. Über die Deli ist Lewenklaw aber in einem verzeihlichen Irrtum befangen. Diese hatten ihren Namen nicht von der unsinnigen Schaustellung, sondern sie waren „die Waghälse" der türkischen Armee, welche der Kavallerie angehörten und meistens im Opiumrausch tollkühn auf den Feind losgingen. Jeder Großwesir hatte 400 bis 500 derselben als Leibwache. In der Residenz gingen sie zu Fuß vor dem Großwesir her, wenn er sich in den Divan begab. In vorliegendem Fall scheinen sie, wie ja auch wohl bei anderen derartigen feierlichen Gelegenheiten, ihre Tollkühnheit und Narrheit auf die Schaustellungen und Festzüge ausgedehnt zu haben, wodurch der verzeihliche Irrtum des Chronisten, „Deli", d. h. „Narr", resp. „Tollkühner", würden sie um dieser Tätigkeit willen genannt, entstand.

Ich möchte hier zunächst auf die Bedeutung dieser Beschreibung für die Zigeunerforschung hinweisen[1].

Für diese ist es von großer Wichtigkeit, daß nach der Schilderung unseres Chronisten die Zigeuner schon als Musiker im türkischen Heer verwendet wurden. Allgemein neigt man nämlich zu dem, von dem bedeutenden Musiker Franz Liszt aufgestellten Satz, daß die Zigeuner erst durch ihre Verbindung mit den Magyaren zu dieser Kunst gelangt seien und daß es erst einer Verbindung der Veranlagung der kunstverständigen, aber nicht ausübenden Magyaren und der angeborenen Musikliebe der Zigeuner bedurft hätte, um diese Kunst bei den letzteren zur Entfaltung zu bringen, resp. die in ihnen schlummernden Triebe zu wecken[2]. Hier aber sehen wir die Zigeuner als ausübende Musiker im türkischen Heer. Sie haben eigene Instrumente, welche von denen des Abendlandes abweichen, und zwar, was von einiger Bedeutung ist, Saiteninstrumente. Sie üben also schon eine Art der Musik aus, in der sie noch heute Meister sind. Dies läßt darauf schließen, daß nicht, wie Franz Liszt meint, diese Kunst erst durch die Verbindung mit den Ungarn ihnen eigen wurde, sondern daß sie schon älterer Besitz der Zigeuner ist.

Auch haben sie zwei Saiteninstrumente, welche von den damals üblichen abweichen. Es scheint daher, daß sie dieselben selbst fabrizierten. Um so mehr, als diese auch keinerlei Ähnlichkeit mit dem einsaitigen Instrument der slavischen Stämme des Balkans, mit der „Gusla", aufweisen. Demnach ergäbe sich für den Forscher des Zigeunerwesens die interessante Tatsache, daß die Zigeunermusik schon lange vor der Einwanderung im westlichen und nördlichen Europa bestand.

Aber noch in anderer Beziehung hat dieser Bericht des Lewenklaw eine historisch-ethnologische Bedeutung hinsichtlich der Zigeuner. Der deutsche Zigeunerforscher Karl Hopf und der französische Ethnologe Paul Bataillard sind der Meinung, daß die Einwanderung der Zigeuner in Westeuropa eine Folge der Eroberung des Balkans durch die Türken sei[1]. Eine Meinung, welche von den meisten der neueren Zigeunerforscher geteilt wird. Sie stützen sich dabei auf die Vermutung, daß die einwandernden praktischen Türken dieses ziemlich unnütze Volk hart bedrückt hätten. Eine Vermutung, welche insofern Wahrscheinlichkeit zu haben schien, als die Tatsache, daß die Lebens- und Erwerbsweise der Zigeuner (Zauberei usw.) ja mit den Vorschriften des Koran in strengem Widerspruch standen. Allein Lewenklaw belehrt uns anders. Wir finden die Zigeuner als Mitwirkende in einem türkischen Festzug. Sie tragen dabei, wenn man genau vergleicht, die beste Kleidung. Es scheint, als sei ihre Teilnahme eine vollkommen freiwillige. Jedenfalls aber zeigt sich, daß ihre Künste nicht von den Türken verachtet, sondern geschätzt und verwertet wurden. Die Türken hatten daher keinen Grund, sie zu bedrängen oder gar sie zu ver-

[1] Ausführlich behandelte ich dies Thema in der Broschüre „Ein Beitrag zur Kunde der Zigeunermusik", Seegefeld 1911.

[2] Fr. Liβt, Gesammelte Schriften, Leipzig 1883, Bd. VI, (herausgegeben von L. Ramau).

[1] Vgl.: Karl Hopf, Die Einwanderung der Zigeuner, Gotha 1870, (Perthes) und Paul Bataillard, De l'apparition et de la dispersion des Bohémiens en Europe, Paris 1844, und Paul Bataillard, Nouvelles recherches sur l'apparition et la dispersion des Bohémiens en Europe, Paris 1849. (Auch in „Bibliothêque de l'Ecole des chartes" enthalten.)

jagen. Die Auswanderung aus den von den Türken eroberten Gebietsteilen muß daher eine freiwillige und nicht eine von den Eroberern erzwungene sein. Dies ergibt sich ja auch aus der Tatsache, daß im ganzen Balkan heute noch mohammedanische Zigeuner anzutreffen sind, welche offenbar jenem Wanderzug nicht folgten, sondern sich den Türken anschlossen und auch Mohammedaner wurden. Es ist aber die Möglichkeit vorhanden, daß die Türken den Zigeunern ihre alten Freiheiten nahmen, welche das Byzantinische Reich ihnen gewährte[1], und daß dadurch der alte Wanderdrang dieses Volkes wieder erweckt wurde. So, daß nur indirekt eine Beeinflussung durch die Türken vorhanden ist.

Endlich läßt diese Notiz hinsichtlich der Zigeuner ein Licht auf die Anschuldigung des deutschen Reichstages gegen diese fallen. Bekanntlich betont der Reichsabschied von Augsburg 1500, § 27: „daß sie (die Zigeuner) Erfahrer und Verkundschafter an der Christen Land" seien. Der Reichstag von 1530 zu Augsburg (Reichsabschied § 35) ergänzt diese Bezeichnung dahin, daß sie „Erfahrer, Verräther und Ausspäher seynd, und der Christen Land dem Türken und andern der Christen Feind verkundschaften". Eine Anschuldigung, welche der Reichsabschied von 1544 zu Speyer, sowie die 1577 zu Frankfurt aufgerichtete „Kaiserliche und des Reichs Polizeiordnung" mit der Betonung wiederholen, daß man für diese Beschuldigung glaubwürdige Anzeige habe. Nach Lewenklaws Bericht ist anzunehmen, daß Kriegsgefangene Zigeuner in der Türken Lager sahen, und heimgekehrt die Kunde verbreiteten, daß die Zigeuner unbedingt Verräter sein müßten, da sie solche mit ziemlicher Freiheit in dem türkischen Heer gesehen hätten. So wäre der Bericht des Lewenklaw in dieser Hinsicht auch von einiger Bedeutung, denn man konnte bisher diese Anschuldigung nicht mit den damaligen Verhältnissen in Einklang bringen und war der Ansicht, daß es sich um eine willkürliche Anschuldigung handle. Der bedeutendste Historiker des deutschen Gaunertums, Avé-Lallement, ist sogar der Ansicht, daß in diesen Reichsabschieden überhaupt keine echten Zigeuner gemeint seien, sondern das Gesindel der damaligen Zeit, welches sich ja auch mit dem Namen Zigeuner belegen ließ[1].

Interessant ist, daß die anteilnehmenden Deli sich sämtlich verwundet haben. Alle sieben Gruppen derselben unterscheiden sich nur durch die Art ihrer Verletzungen. Es mag dahingestellt bleiben, ob der Chronikschreiber hier hinsichtlich der Gefährlichkeit der Verletzungen nicht zu schwarz sieht. Der Anblick des rinnenden Blutes hat jedenfalls den an derartige Vorstellungen nicht gewohnten Deutschen die Schaustellung um so wunderbarer erscheinen lassen. Allein trotzdem ist es recht bemerkenswert, daß die Türken hier das Fest durch Blutvergießen krönen. Es ist als sollte einerseits die Heiligkeit der Waffen demonstriert werden und andererseits der Friede im Blut seine Besiegelung finden. Es zeigt sich auch hier wieder, daß bei allen rohen und halbwilden Völkern das Blut eine wichtige Rolle bei öffentlichen Veranstaltungen spielt. Hinsichtlich der Türken ist dies ja weniger bekannt. Der Bericht ist darum für die Beurteilung der mittelalterlichen Türken nicht ohne Bedeutung. Im allgemeinen kennt man nur die Grausamkeit der Türken gegenüber ihren Gefangenen. Hier tritt uns die Blutweihe im eigenen Heerlager entgegen. Diese zeigt uns aber auch, daß die Türken des Mittelalters nicht nur blutgierig waren, sondern daß eine gewisse Symbolik dieser Blutgier zugrunde lag.

In vielem erinnert diese Beschreibung Lewenklaws an die Feierlichkeiten der Indier bei ähnlichen Gelegenheiten. An die Kunststücke der indischen Zauberer usw. Dieses bildet eine Bestätigung dafür, daß bei den auf gleicher Kulturstufe stehenden Völkerschaften gewisse Züge gemeinsam sind und sich immer und immer wiederholen. Der wichtigste dieser Züge aber ist der Hang zu einer Blutsymbolik und Blutmystik. Es zeigt sich da wieder die Richtigkeit des Wortes von Mephisto in Goethes Faust: „Blut ist ein ganz besonderer Saft". Namentlich in der Vorstellung der auf niederer Kulturstufe stehenden Menschen.

[1] Siehe meine Arbeit: „Die Zigeuner im Byzantinischen Reich" im „Internationalen Archiv für Ethnographie", Leiden 1911.

[1] Avé-Lallement „Das deutsche Gaunertum", Leipzig 1858—1862.

Polenteppiche (Polnische Knüpfteppiche)[1].

Von T. Krygowski-Lemberg[2].

Mit 4 Abbildungen auf 3 Tafeln (XI—XIII).

I.

I. Einleitung.

Wer nach dem Ursprung der orientalischen Teppichweberei forscht und die Herkunft der Teppiche bestimmen will, dem treten bedeutende Hindernisse in den Weg. Teppichkenner und Teppichhändler stehen sehr oft vor einem Erzeugnis der Handweberei, welches ihnen vollkommen rätselhaft in Betreff des Orts seiner Entstehung erscheint.

Wenn es sich um Teppiche der letzten Dezennien handelte, wäre es ein leichtes, annähernd ihre Heimat zu bestimmen. Aber darüber zu urteilen, an welchen Orten die alten Orientteppiche entstanden sind, ist geradezu ein Wagnis. Die Orientalen haben in früheren Jahrhunderten nur ausnahmsweise klare Nachrichten über den Geburtsort eines Teppichs dadurch gegeben, daß sie die entsprechenden Angaben in den Flor des Teppichs einwebten. Wir tasten daher heute sehr oft über diese Frage im Dunkeln. Deswegen ist uns eine jede Quelle, die wir bei einem Geschichtsschreiber, bei einem Annalisten (einem orientalischen so gut, wie einem europäischen), oder in den archivalen Notizen einer Stadt oder Burg finden, für die Bestimmung von Alter und Herkunft eines Teppichs von unschätzbarem Werte.

Es ist sonderbar, daß wir so vieler Winke, die für die geschichtliche Entwicklung der Weberei der polnischen Teppiche wichtig sein könnten, heute fast vollkommen entbehren.

Vor allem, wenn wir heutigen Tages einen Teppich kaufen, fragen wir selten, woher er komme, und können auch noch seltener die Wahrheit erfahren. Wir kaufen ihn, weil er uns gefällt, weil seine Zeichnung, seine Textur, seine Farben uns bezaubern. Aber es wäre seit langer Zeit schon eigentlich erforderlich gewesen, den Teppich, den wir erstehen, samt seiner getreu gegebenen Genealogie zu erwerben und demjenigen, dem wir den Teppich verkaufen, auch den Geburtsschein des Teppichs als Dokument seines Ursprungs beizugeben. Aber wer würde solche Pässe hinsichtlich ihrer Richtigkeit prüfen? Es handelt sich also um ein Verlangen, das immer nur ein pium desiderium bleiben wird.

Wenn wir genaue Kunde gewinnen wollen, ob diese oder jene Gattung der Teppiche gerade aus einem Orte, Lande oder einer gewissen Gegend stammt oder nicht, welche Schritte haben wir dann zur Feststellung der Tatsachen zu tun? Erstens müssen wir im vermeintlichen Ursprungsland nach der Ware suchen. Finden wir solche Teppiche auf dem dortigen Markte, dann sind wir zwar sicher, daß dieselben dort käuflich sind, aber es ist noch kein Beweis erbracht, daß sie dort gewebt wurden, ausgenommen, wenn die Industrie noch in der betreffenden Gegend zur Zeit unserer Reise lebendig ist und die Ware noch immer exportiert wird. Wenn

[1] Der vorliegende Aufsatz ist als Bruchstück einer begonnenen größeren Arbeit über orientalische Teppiche zu betrachten, die noch keinen Anspruch auf peinliche Vollkommenheit erheben kann. Ich bin unter voller Benutzung der bisher vorliegenden Literatur zu dieser Studie geschritten und habe mir die Anschauungen hervorragender Forscher zu eigen gemacht, wo diese sich mit den meinigen decken. Die gegenwärtige Abhandlung kann daher weder in jedem Punkte originell, noch vollkommen selbständig sein. Es schien mir aber wünschenswert, daß ein Versuch gemacht wird, das geschichtlich Erweisbare und zu Datierende von dem im Bereich der Vermutungen und phantastischen Konstruktionen Liegenden zu scheiden und so den Weg anzubahnen, der zu verfolgen wäre, um in dies Gebiet kunsthistorischer Forschung neues Licht zu bringen. In den Illustrationen zu dieser Abhandlung habe ich nur die geknüpften Wollteppiche polnischer Herkunft, nicht aber die gewirkten und die seidenen berücksichtigt. Letztere sollen später einmal von mir behandelt werden.

[2] Einer ehrenvollen Anregung von Seiten des Herausgebers folgend, den ich gelegentlich der Münchner Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst kennen zu lernen das Vergnügen hatte, bearbeitete ich diese Studie für das Orientalische Archiv. Dieselbe hat durch Dr. Grothe einige notwendige Kürzungen und die dem deutschen Sprachgeiste entsprechende stilistische Feilung erfahren, wofür ich demselben meinen Dank ausspreche.

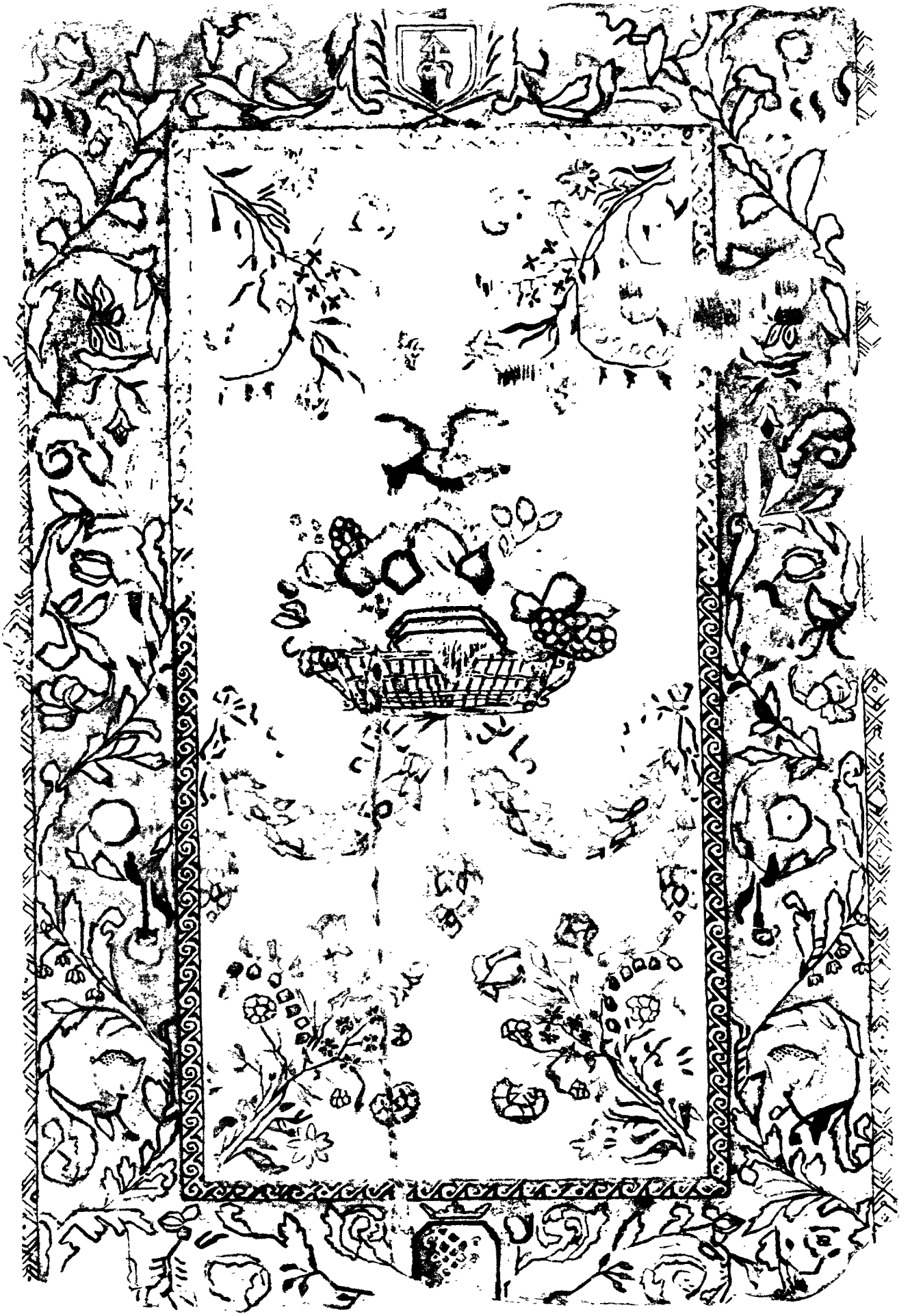


Abb. 1. Der polnische Wollteppich vom Grafen Thaddäus Dzieduszycki vom Jahre 1698.
Im Museum für Kunst und Industrie in Lemberg ausgestellt

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

aber keine Werkstätten ihrer Erzeugung zu entdecken sind, wie können wir da die Wahrheit erkunden? Wir haben alsdann das geschichtliche Material der vergangenen Jahrzehnte und Jahrhunderte zu durchforschen, indem wir die alten Kloster- und Burgen-Archive, sowie die städtischen Register durchwühlen. Es kann die lange Mühe in diesem Falle eines Tages reichlich belohnt werden und der noch so belanglos erscheinende Aufschluß vermag uns alsbald neue Forschungsziele und Wege zu eröffnen, oder die hinter uns stehenden, bis zu diesem Augenblicke fruchtlos durchwühlten Felder auf einmal zu erhellen.

II. Archivale Notizen, welche im Zusammenhange mit der orientalischen Webekunst in Polen stehen.

Was in den Urkunden der Vorzeit über die Kunstdenkmäler Polens sich findet, ist in den Berichten der Kommission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen von der Akademie der Wissenschaften in Krakau veröffentlicht worden (im IV., V., VI., VII. und VIII. Bande). Ich will hier aus diesen Berichten dasjenige anführen, was ich dort Wichtiges für die Textilkunst in Polen ermittelt habe. Ich beginne mit dem Archivum regium in Königsberg (polnisch Królewiec) in Preußen (Folio Nr. 262 Carta 527 und 528). Dort haben wir ein Verzeichnis der Gegenstände, welche im Jahre 1578 nach dem Tode eines Polstermachers des Königs Albrecht von Preußen unter dem Nachlasse sich zeigen:

„2 Polnische Deppicht, der eine mit der Kron und 2 Lewen, weiß und rothe Franzen, der andere mit rothen Vegeln umbher gewirckt und 1 Polnische Teppicht uf 2 Tische, in der Frenkischen Silbercammer."

Im Verzeichnis der Schatzkammer der Fürsten Ostrogski in Dubno vom Jahre 1616 fanden außer Tausenden von Kostbarkeiten aller Art, Silber, Gold, Kupfer, Geschirren, Waffen, Militäruniformen u. a. m. Erwähnung:

„1. Der Teppiche (— Geschenk des Herrn Wojewoden [Feldherrn] von Podolien —) mit Gold durchwirkt, 2 Stück;

2. der dritte ist der Seidenteppich, bunt in Farbe, 1 Stück;

3. in derselben Kammer ein seit alter Zeit dort aufbewahrter, mit Gold durchwirkter Polenteppich, 1 Stück;

4. in derselben Kammer 14 Seidenteppiche, 14 Stück;

5. und in einer anderen Kammer 38 minder große Seidenteppiche, 38 Stück.

Außerdem werden insbesondere genau und ausdrücklich persische Teppiche, und zwar 80 an der Zahl genannt und aufgeführt und ferner ist noch ein anderes Register von den neugekauften persischen Teppichen zu finden.

Graf Konstanty Przezdziecki teilt mit, daß eine Textilienfabrik im XVII. Jahrhunderte in Brody existierte. Dieser Forscher hatte nämlich eine größere Anzahl von polnischen und lateinischen panegyrischen und mythologischen Lobgesängen studiert und aus diesen manche interessante Kenntnisse aus dem Gebiete der polnischen Sittengeschichte und Zivilisation geschöpft. Am 21. Februar des Jahres 1891 fand er unter anderen ein Manuskript, das wichtige Notizen über die Biographie mancher Mitglieder des berühmten Geschlechts der Koniecpolski's enthält. Der Autor des Schreibens war ein Geistlicher namens Żyznowski Stanislaus, und der ganze Titel lautet: „Cursus gloriae III et Excell. Dni Dni Alexandri in Koniecpole Koniecpolski, Palat. Sendom (iriensis) S. R. I. Principis etc. ad posthumam memoriam Panegyrico adumbrat. et inter lugubres exequias, ad feralem urnam VIII cal. dec. 1659 luci publicae exhibitus opera M. Stan. Żyznowski Phil. Dris et profess. Almae Acad. Cracoviensis apud viduam et Haeredes Chr. Schedel. Cracoviae 1659."

Der Geistliche hat sich nicht damit begnügt, in seinem Schreiben das Leben des Alexander Koniecpolski zu schildern; und dies mit Recht, weil der berühmte große Hetman (Feldherr) der polnischen Krone und Castellanus Cracoviensis nicht nur ein tapferer Ritter, sondern auch ein wahrer Liebhaber und Kenner aller Künste und ein wahrer Kulturträger für die entlegensten Ost-Länder Polens war. Unzählig ist die Liste der von ihm gegründeten Festungen, Paläste, Kirchen und Schulen oder derjenigen

Stätten, welche er in Warschau, Wolynien und in der damals wilden Ukraine künstlerisch verzieren ließ. Aber was uns am meisten interessiert: es wird dort eine Seidenfabrik erwähnt, welche das Seidengespinst aus eigenem Raupenprodukte verfertigt. Der betreffende Abschnitt des Manuskriptes hat seine eigene Intitulation am Rande (in margine), welche ganz deutlich sagt: Officina Brodensis bombycina: „Ibi bombyces serum producentes, textores ac si in ipsa Perside telas sericas (Seidengespinst) in varias colorum species distinguentes, tapetia, peristromata (Teppiche) aliaque Phrygii operis (seidene) tegumenta conficientes placebit videre." Der Geistliche bedauert dann, daß die Fabrik mit dem Tode des Koniecpolski zugrunde gegangen ist und bemerkt, daß man in allen Werken Koniecpolski's die Großherzigkeit und Herrlichkeit des Menschen „in belli et pacis artibus" bewundern muß, eines Menschen, der außerdem das edle Ziel verfolgte und es für seine heiligste Pflicht hielt: „aedificiis erigendis ornare patriam". Stanislaus Koniecpolski, der große Feldherr, starb im Jahre 1646. Nicht viel später wird der Verfall seiner großen Fabrik eingetreten sein.

In dem Denkschriftenauszuge des Seweryn Bukar, welcher als Zugabe zu den Denkschriften des Johann Duklan Ochocki ausgegeben wurde, steht geschrieben: „Im Jahre 1791 ist Kosciuszko nach Januszpol gekommen. Er wollte nämlich meine Eltern kennen lernen." Es gefiel ihm besonders die Fabrik der Teppiche, welche durch seine Mutter gegründet war; es sollte zu jener Zeit keine bessere in Polen existieren. Sein Vater hat einmal auf die Reise nach Warschau einen Teppich mitgenommen, der ein wahres Kunststück der Fabrik darstellte und hat diesen dem Könige Stanislaus Poniatowski, als ein Produkt der häuslichen Arbeit, zum Geschenk angeboten. Der König verlieh dem Opanas, dem Teppicherzeuger, zur Belohnung seines Könnens eine goldene Medaille. — Ferner erfahren wir, daß die Mutter des Denkschriftenschreibers dem General Kosciuszko einen Teppich versprochen hat, für welchen er selbst sich die Farbe des Grundes auswählte und der Schreiber der Denkschriften die Zeichnung des Mittelfeldes und das Bordürenmuster lieferte.

In Polen hieß eine Fabrik der polnischen Seidenteppiche und der polnischen Gürtel: Persiarnia. Eine solche Fabrik, in der die seidenen, mit Gold durchwirkten Gürtel und Polenteppiche und andere Seidenstoffe und Brokate verfertigt wurden, hieß auch Pasiarnia (Pas heißt polnisch Gürtel).

Ich will bei dieser Gelegenheit einige Produktionsorte in Polen aufzählen. Ich halte mich an die in der Akademie der Wissenschaften in Krakau veröffentlichten Berichte der Kommission für die Kunstgeschichte Polens (Band IV bis VIII),in denen außer kurzen Mitteilungen zwei größere Aufsätze von Römer und Jelski publiziert worden sind.

Allen späteren und früheren Fabriksorten steht Sluck voran; im Jahre 1750 ist die Fabrik von einem gewissen Madziarski geleitet worden. Dem Herrn Jelski verdanken wir den urkundlichen Nachweis der Tatsache, daß die Fabrik vom Fürsten Michael Kasimir Radziwill gegründet worden ist. Die mächtigen Großfürsten namens Radziwill haben mehrere Residenzstätten im Lande gehabt: Sluck, Kleck, Mir und die Hauptresidenz in Nieświerz (lies französisch: Gnesvieje). Die künstlerischen Traditionen lebten hier seit urdenklichen Zeiten. An diesem Orte ist ein Werk von Rikot über die Türkische Monarchie mit gelungenen vorzüglichen Illustrationen im Jahre 1678 erschienen; später wurden hier berühmte Landkarten herausgegeben und die Gemäldegalerie des Magnatenhauses Radziwill errichtet. Die berühmtesten Tonkünstler, Sänger und Maler des Landes und des Auslandes fanden hier stets angenehmen Aufenthaltsort; Nieświerz (Njesfjesch) und Sluck waren damals die Stätten, wo die hohen Paradefeste abgehalten wurden, bei denen die Edelleute in Prunkgewändern scharenweise sich versammelten; und da das großfürstliche Ehepaar immer in kostbarer polnischer Tracht erschien, haben sich alle nach ihrem Geschmacke gerichtet. Diese golddurchwirkten Gürtel, diese seidenen Gold- und Silberbrokate und diese polnischen Teppiche mit Gold- und Silberfäden waren damals und bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts in Mode, ja unumgängliche Bestandteile der polnischen Tracht und trugen viel zur Prachtentfaltung anläßlich der Hoffestlichkeiten bei.

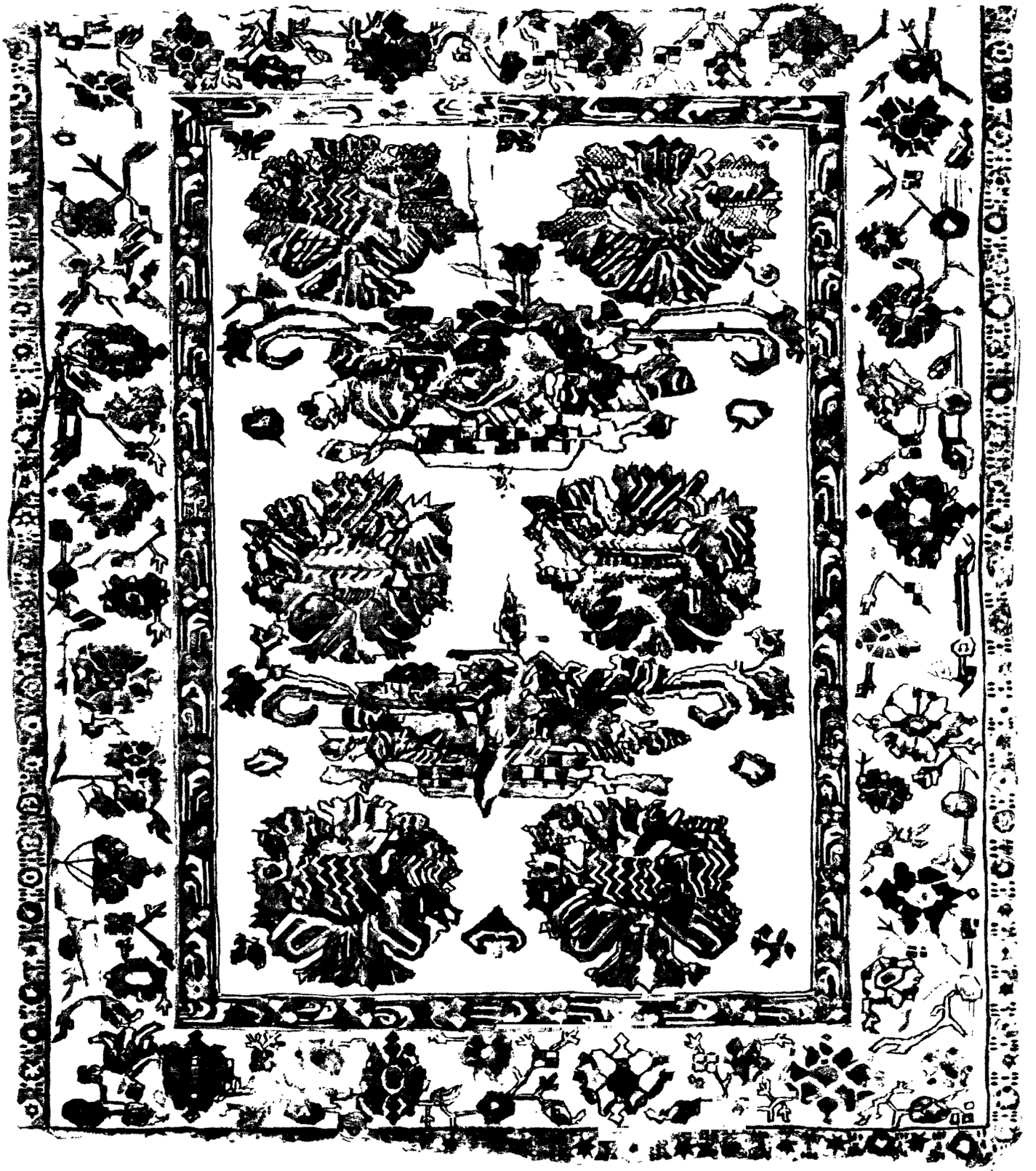


Abb. 2. Polnischer Wollteppich Im stadtischen Museum für Kunst und Industrie in Lemberg.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Ein gewisser Johann Madziarski, ein praktisch veranlagter intelligenter Kopf, trachtete in Erkenntnis dieser Verhältnisse danach, an den Hof des Radziwill zu gelangen. Er hatte nämlich im Orient als Arbeiter lange Jahre gedient und dort die Kunst der orientalischen Teppichweberei und Seidenwirkerei erlernt. Es gelang ihm auch, die Gunst des Fürsten Michael Kasimir Radziwill zu erwerben und die Leitung der Fabriken der Teppiche und der Gürtel in Nieswierz und Sluck zu erhalten.

Alexander Walicki, der Custos des Archivum's in Nieświerz, hat s. Zt. dem Herrn von Jelski die nötigen Abschriften der Register und Korrespondenzen, die Fabrik in Sluck anlangend, an die Hand gegeben. Auf Grund dieser Dokumente wurde durch den letzten ermittelt, daß der Fürst Michael Kasimir Radziwill, Ordinatus und Wojwode von Wilno, einen Vertrag mit Madziarski am 24. Januar 1758 behufs der Übernahme der Leitung einer „persischen Fabrik" (!) schloß. Es heißt in demselben u. a.: „Der erwähnte Madziarski verpflichtet sich, die Burschen genau zu unterrichten und in die Ausübung der persischen Kunst einzuführen. An den Tagen, wo die Arbeit für den großfürstlichen Schatz seine Tätigkeit nicht ausfüllen würde, wird demselben erlaubt, für seinen eigenen Nutzen und Profit aus seinem eigenen Materiale, die Gürtel oder eine andere artis suae Arbeit zu arbeiten und zu verkaufen. Dafür wird die Contractschrift pro majore pondere mit meiner eigenen Hand unterschrieben. Datum in meinem Castell in Nieświerz am 27. Januar 1758 anno."

Es folgt noch die Unterschrift des Madziarski in armenischer Schrift, welche Herr Konservateur A. Walicki nach dem Originalautographen kopiert hat.

Walicki betont den Umstand, daß Johann Madziarski alle seine Briefe, welche polnisch geschrieben sind, mit seiner eigenhändigen armenischen Unterschrift versah. Daraus muß man erschließen, daß Madziarski polnisch zu schreiben nicht verstand. Diese Tatsache läßt sich aus seinem früheren Leben im Orient erklären. Es sollte nämlich schon sein Vater in Ungarn gelebt haben, wohin dieser aus Polen während der unaufhörlichen Türkenkriege gelangte, und von dort in die Gefangenschaft nach Stambul geführt worden sein. Sein Sohn mußte im Katechismus unterrichtet werden und dies konnte im Orient nur durch einen armenischen Priester und armenischen Lehrer geschehen, die einzigen dortigen Christen. Er ist auch von den Armeniern deswegen Madziareantz = Madjareanc genannt worden, d. h. ein Madjarischer (polnisch: Madziarski), weil er vom Madjaren-(Ungarn)lande hergekommen ist. Die armenische Unterschrift lautet: Jowhan Madziarski = Howhan Madziarski. In Polen nannte er sich Madziarski, was mit Madjareanc gleichbedeutend ist.

Zu seiner Zeit arbeiteten in Sluck selbst 24 Weberwerkstätten, und es wurden dort nicht nur die Gürtel, sondern auch die verschiedensten Arten von Stoffen aus Gold, Silber oder Seide in verschiedensten Dessins verfertigt. Dies geht aus einer authentischen Schrift des Leon Madziarski, seines Sohnes und Nachfolgers in der Fabrik, hervor. Es wird auch erwähnt, daß später, als der Betrieb der Fabrik verringert wurde, doch noch 30 Arbeiter in derselben beschäftigt waren. Als nach dem Rücktritt des Sohnes Leon im Jahre 1807 die Fabrik wieder in die unmittelbare Leitung des Radziwill gekommen war, wurde ein gewisser Joseph Borsuk, ein Edelmann, welcher in der zuerst begründeten Werkstätte unter Madziarski gearbeitet hatte, Geschäftsführer der Fabrik. Dieselbe bestand noch bis zum Jahre 1844 unter seiner Direktion. Daß die Fabrik verkleinert wurde, hing mit der Teilung Polens und dem allmählichen Verschwinden der polnischen Nationaltracht zusammen.

Der erste der orientalischen Webeapparate, welcher die ursprünglich verwendeten übertraf, ist, so wird in jener Schrift erzählt, von Stambul während mehrerer Reisen des Madziarski stückweise nach Polen geschmuggelt worden, weil die orientalischen Weber ihn nicht verkaufen wollten. Dem Madziarski gelang es, diesen Apparat zu vervollkommnen. Nach seinem Muster sind später ähnliche Apparate in Polen selbst gebaut worden. Diesem verbesserten Systeme der orientalischen Webeapparate verdankte die Fabrik Sluck ihren Ruhm. Die polnischen Gürtel sind sogar in Persien berühmt gewesen. Ein persischer Kaufmann aus Ispahan

erzählt sogar, daß die polnischen Gürtel feiner und kostspieliger waren, als die Arbeiten seiner Heimat.

Noch vor Gründung der „Persiarnias" (der Magnatenfabriken) wurden jedoch, besonders in mongolischen und türkischen Familien, die in großer Zahl in Polen wohnten, Teppiche und Gürtel verfertigt. Es war dies eine Hausindustrie, die wohl zumeist nur für eigenen Bedarf arbeitete. Erst viel später entstanden unter dem Einflusse der Vornehmen größere Produktionszentren, wo die Erzeugung der Textilgegenstände im orientalischen Stile im größeren Maßstabe vor sich ging. Wir werden die weiteren Produktionsorte unter Beschränkung auf die urkundlich erwiesenen hier lediglich aufführen.

Es war also tätig: 2. die Fabrik in Kobyłka, wo im Jahre 1782 Solimond von Lyon beschäftigt war und Jacob Paschalis und dann auch S. Filsjean.

3. In Grodno wurde eine Fabrik im Jahre 1765 unter der Direktion des Jakub Bem, von Tyzenhaus gegründet. Es waren hier 24 Werkstätten im Betrieb.

4. In Nieświerz bestand auch eine Persiarnia und sogar früher als in Sluck.

5. In Szydlowiec (Vorstadt von Danzig) stand auch eine Fabrik, in der 80 Weber beschäftigt waren. Dort sind auch die jüdischen „Tales" gefertigt worden. Nach der Teilung Polens hörte die Fabrik auf zu existieren.

6. In Przeworsk findet man eine Fabrik seit 1780. Die Fürstin Sophie Lubomirska, vom Hause der Fürsten Krasiński, rief sie ins Leben.

7. In Drzewica im Jahre 1760 gründete der Eigentümer Filip Neryusz Staniawski eine persische Fabrik. Die Errichtung derselben basiert auf dem Privilegium des Königs von Polen vom Jahre 1760.

8. In Kutkorz ist eine Persiarnia im 18. Jahrhundert von Georg Anton Łączynski errichtet worden.

9. In Mędzyboż, Eigentum der Familie Sieniawski, später der Familie der Fürsten Czartoryski gehörig.

10. In Sokolow, im Gouvernement Siedlce, wo der Schatzmeister von Litauen Fürst Oginski die Webekunst förderte. Er hat hierher auch Arbeiter von Montbeillard kommen lassen.

11. In Rożana wurde eine Fabrik vom Fürsten Sapieha ins Leben gerufen.

12. In Uhnow — im Bezirk Bełzec — hat ebenfalls eine Fabrik bestanden.

13. In Zmigrod bei Gorlice, Eigentum der Fürsten Radziwill.

14. In Krakau arbeiten 3 bekannte Fabriken, a) von Chmielowski, b) von Puciłowski und c) von Masłowski.

Das Studium der Webekunst in Polen findet noch ein jungfräuliches Feld. Außer dem Erforschen der Urkunden — das Durchstöbern der Dokumente von Kirchen und Klöstern wie von Familienarchiven würde über die Genealogie polnischer Teppiche noch manchen wichtigen Aufschluß geben — käme noch eine nähere Betrachtung aller damaligen Bilder und Bildnisse jener Zeiten übrigens in Betracht, die verschiedentliche Darstellungen von Teppichen bieten dürften. Diese Aufgabe ist um so schwieriger, als es sich hierbei um Gegenstände handelt, welche im Privatbesitz sind. Erst der Zukunft wird es wohl vorbehalten sein, diese Materialien ans Licht zu ziehen. Bereisung der Länder des ehemaligen Königreichs Polen — wozu staatliche Subvention nötig wäre — könnte ergiebige Resultate liefern.

III. Coccus polonicus.

In dieses Kapitel stelle ich einige Angaben über einen wichtigen Gegenstand, der interessante Einzelheiten über einen geschätzten Handelsartikel des ehemals großen und mächtigen polnischen Reiches bietet (vgl. die Berichte der Akademie der Wissenschaften in Krakau.)

Es existiert ein Privilegium vom Könige Sigismund III., am 20. März 1597 erteilt, wodurch dem Stanislaus Cikowski, Generalsuccamerarius in Krakau und dem Stanislaus Niegoszewski, dem Sekretär des Königs, verstattet wurde, aus den Kulturen des Coccus polonicus einen Farbstoff zu gewinnen, da diese beiden Herren „novum quondam modum et artem con-

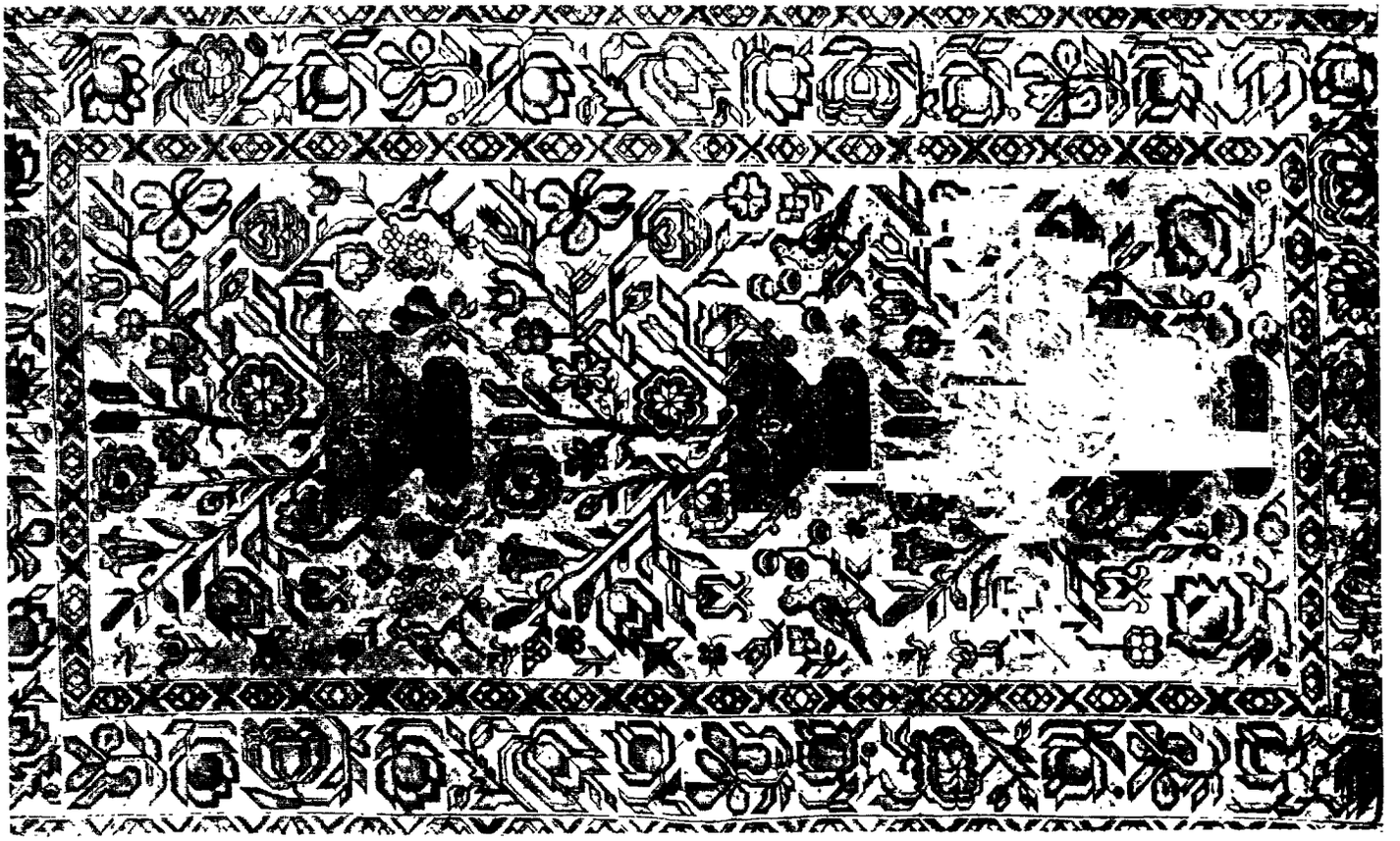


Abb. 4. Der polnische Wollteppich von Prof. Dr. Sarre in Berlin. (Photographie.)

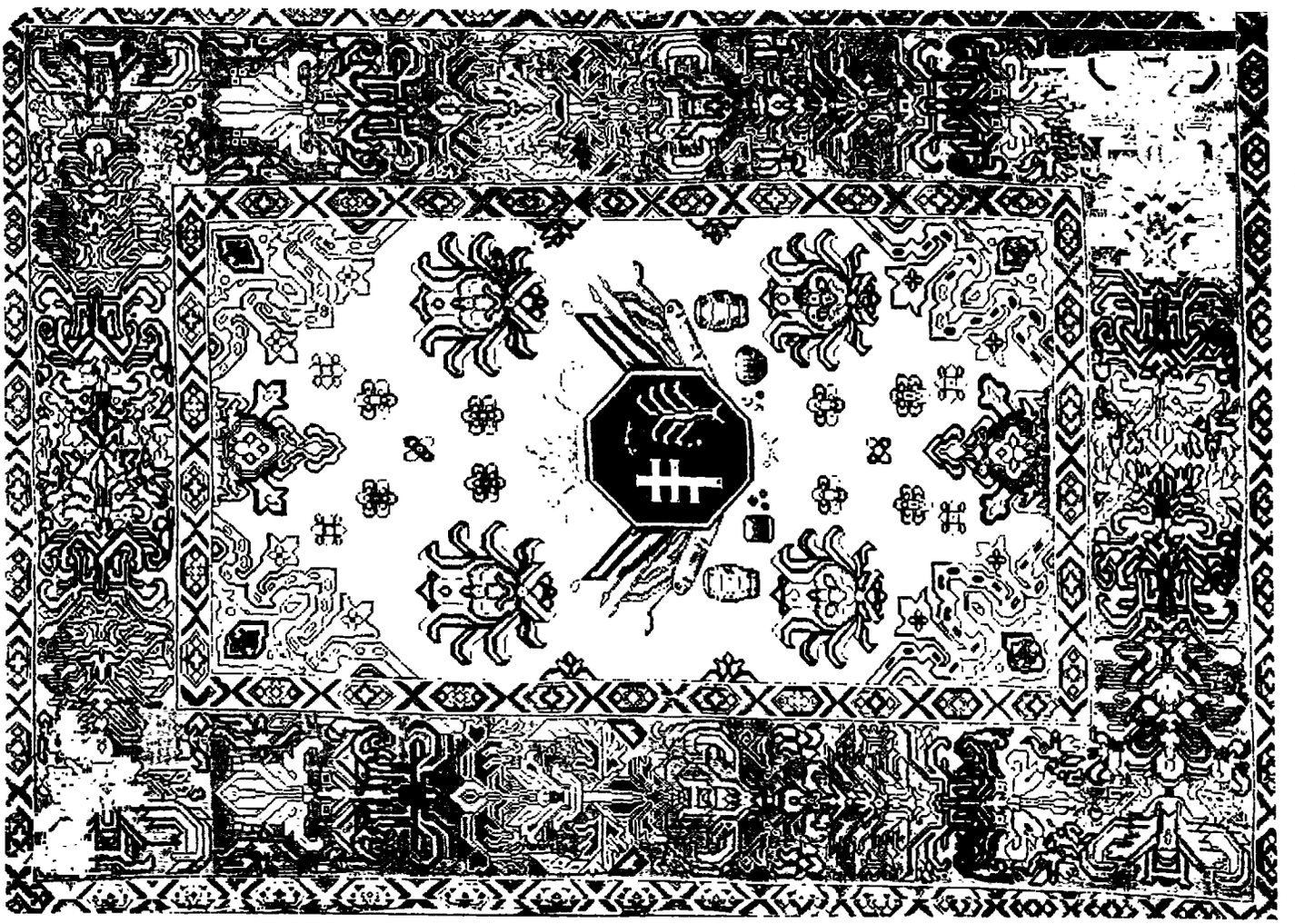


Abb. 3. Der polnische Wollteppich von Herrn Schwarz in Krakau. (Photographie.)

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

ficiendi ex eodem cocco coloris coccinei inveneruntˮ. Diese Tatsache muß als ein Moment von gewisser kultureller Bedeutung hervorgehoben werden.

Der Coccus polonicus lebt an den Wurzeln der Pflanze Scleranthus perennis, welche polnisch czerw (tscherv) heißt und den Radikal des Wortes czerwony („rotˮ) bildet, was mit krm im Sanskrit, Wurm im Deutschen, krew (Blut) im Polnischen, und carmin im Französischen in ethymologischen Zusammenhang gebracht werden muß.

Die Pflanze wuchs in großen Massen in wildem Zustande in Polen, vor allem auf den breiten Gefilden des Ruthenenlandes, welches auch darum „rotes“ Rußland genannt wird. Das Produkt des Coccus polonicus wurde über Essigdampf ausgequetscht, später getrocknet und hat zum Rotfärben des Tuches, der Leinwand, des Safianleders, der Wolle und Seide gedient. Es wurde auch als wichtiger Handelsartikel nach Asien und nach ganz Europa versandt, ja sogar auf den italienischen Märkten, in Genua und Florenz verkauft. Gegen Ende des 15. und am Anfang des 17. Jahrhunderts führte man aus Polen so viel von dieser Substanz aus, daß der Ausfuhrzoll derselben den ersten Rang in den Staatseinkünften einnahm. Die amerikanische Cochenillefarbe, nach Europa im Jahre 1521 eingeführt, verdrängte allmählich das Produkt des Coccus polonicus aus dem europäischen Handel. Dasselbe ist auch in Deutschland mit der blauen Farbe, „Weidˮ genannt, geschehen, welche mit der Zeit vollkommen verschwunden ist (cf. Schutz: Geschichte der Ost- und Nordlausitz, S. 553). Der seit Jahrhunderten betriebene schwunghafte Handel mit Coccus polonicus kam seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in Verfall trotz aller Versuche, ihn wieder zu beleben. So sollte er im Jahre 1597 durch das oben erwähnte Privilegium des Königs Sigismund III. wieder gehoben werden.

IV. Geschichtliche Bemerkungen.

a) Mongolenkriege in Polen.

Den spärlichen Nachrichten, welche wir aus alten Urkunden über die Textilkunst schöpften, schließen wir die historischen Daten an. Wir haben in Polen bis in diejenige Zeit zurückzublicken, zu der die Mongoleneinfälle beginnen.

Die kommerziellen und industriellen Verhältnisse Polens in früheren Jahrhunderten waren dermaßen gestaltet, daß das Kunsthandwerk im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern, im orientalischen Sinne leicht beeinflußt werden konnte. Was im 17. und 18. Jahrhundert in den von einzelnen Magnaten errichteten Persiarnias (persischen Fabriken) massenhaft gewebt wurde, das ist, wie wir schon betonten, früher von Mongolen und bald auch von Polen in den Privathäusern von mehr oder weniger wohlhabenden Familien im ganzen Lande verfertigt worden. Mit der Zeit trat an die Stelle dieser Hausindustrie in den genannten größeren Industriezentren, namentlich an den Höfen der Fürsten, eine fabrikmäßige Herstellung der seidenen und wollenen Teppiche und der mit Gold durchwirkten Gürtel. Mit dem Verfall des polnischen Reiches war es freilich um diese schöne Kunst geschehen.

Zwei Momente bedürfen nun der Betrachtung: die unmittelbaren feindlichen Zusammenstöße zwischen der Mongolenwelt und dem Königreiche Polen und die Geschichte der Amalgamierung der orientalisch-islamischen Völker mit der polnischen Bevölkerung. Die Kenntnis dieser Tatsachen setzt uns in den Stand, zu begreifen, durch welche Einflüsse und Anregungen und auf welchen Wegen die ehemalige Webekunst Polens entstand. Was jedoch betont werden muß, ist die Tatsache, daß sich auch selbständig die Spuren einer schöpferischen Erfindung zeigen, die entschiedene Abweichungen von den damaligen üblichen orientalischen Mustern bekunden.

Als die unterworfenen Völker und Nationen allmählich das drückende Joch der Mongolen abgeschüttelt hatten, erwachte auch die ihnen angeborene Lebenskraft wieder. So erblühten nach einem jahrhundertlangen, lethargischen Schlafe, von nationalen Regungen und Ideen getragen, Kunst und Wissenschaft in China, Persien, Arabien, Syrien und sogar in Afrika wieder, die südost- und nordosteuropäischen Länder nicht ausgenommen, welche gerade unter der mongolischen Übermacht am meisten zu dulden gehabt hatten. Zu letzteren Ländern gehörte

vor Allem das Polenreich und insbesondere seine russischen und litauischen Besitzungen.

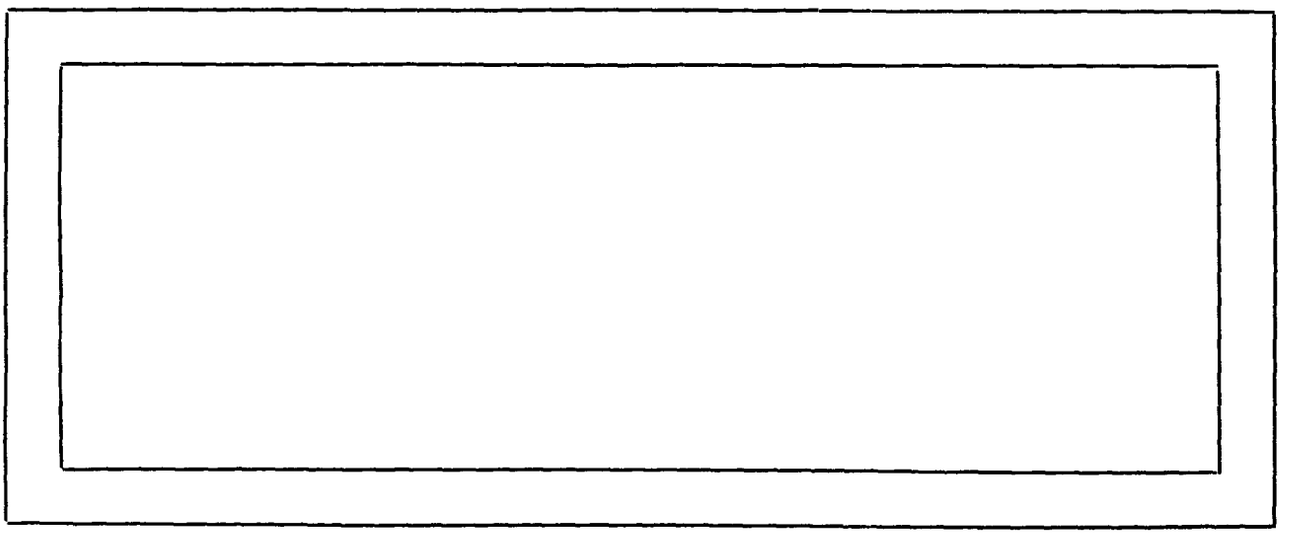
Bei unserer kurzen historischen Übersicht schöpfen wir aus Dlugosz, Bielski, Stryjkowski, Karamzin, Bartoszewiez, Katkanow, Raschid-Eddin, Aboul-Ghâzi, Hammer-Purgstall, Strakosch-Großmann, d'Ohisson, Altunian (1911) u. a. Die polnischen und russischen Geschichtsschreiber haben viel über die Mongoleneinfälle geschrieben. Es haben darüber auch die türkischen und persischen Annalisten berichtet.

Die erste Invasion hat im Jahre 1224 stattgefunden. Es erschienen damals die Mongolen am Ufer des Dniepr. Dschingis-hans Feldherr Baty (oder Batu nach Stanley Lane-Poole: The Mohammedan Dynasties) warf schon damals sein Auge auf russische (ruthenische) Ländereien. In einen Haufen Asche ist durch ihn Razan (n = dem franz. gne) verwandelt worden und weiter erlitten dasselbe Geschick: Wlodzimierz (dz = dem arabischen Dsal), Suzdal, Perejestaw, Jurjew; 10 Fürsten sind damals gefallen und 10000 Einwohner Kiews getötet worden.

Nach dem Tode Dschingis-hans erstieg im Jahre 1227 sein Sohn Ogotay (Ogotai) (1227—1248) den großmongolischen Herrscherthron, den nach weiteren Eroberungen gelüstete. Der erprobte Heerführer Baty wurde an der Spitze von 300000 Soldaten entsandt, um die Völker an den nördlichen Ufern des Kaspischen Meeres unter das mongolische Joch zu bringen. Und in der Tat gelang ihm diese Aufgabe. Ein Schrecken bemächtigte sich des ganzen östlichen Europa. Razan und Moskau, die damals noch unbedeutende Städte waren, fielen der Vernichtung anheim. Überall wurden Burgen und Städte zerstört und verbrannt, die Einwohner abgeschlachtet. Die Mongolenheere drangen westlich bis nach Liegnitz, wo die Polen eine schwere Niederlage erlitten. Nach diesen Schreckenstaten kehrte Baty über Ungarn zurück und gründete nach seiner Rückkehr das Reich von Kipczak (Kiptschak).

Ein großer Teil russischer Länder, Krim, Kaukasus und die Steppen vom Don bis zur Donau wurden damals dem Kiptschakschen Reiche Batys einverleibt. Baty ward zum Chan der Horde erwählt, die man die „Goldene" benannte. Von nun an hat man endlose Kämpfe und Einfälle in das Königtum Polen zu zählen. Nogai und Telebuga (Tula-Bugha bei Lane-Poole) befehden die polnischen Länder und erreichen Sandomierz und Krakau. Im Jahre 1280 überfielen sie die Bezirke Sandomierz und Lublin. Im Jahre 1286 geschah ein neuer Einfall der Mongolen in die Distrikte von Belz, Sandomierz und Mazowsze. Krakau fiel zu jener Zeit den Monogolenhorden zum Opfer und wurde in einen Aschenhaufen verwandelt. Zur Zeit des Kasimirs des Großen (1333—1370) fanden ebenfalls zwischen den Monogolen und Polen häufige Zusammenstöße statt.

(Fortsetzung folgt.)



Das chinesische Glas.

Von M. von Brandt-Weimar.

Mit 19 Abbildungen auf 2 Tafeln (XIV—XV).

Die älteren Ausgaben des „Führers durch die Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Berlin“ enthielten unter „Chinesisches Glas“ die Bemerkung: „Die Kenntnis von der Vollkommenheit des chinesischen Glases ist erst durch diese von Herrn von Brandt angelegte Sammlung nach Europa gekommen“. In dem neueren „Führer“ ist diese Bemerkung fortgefallen, ich glaube mich aber trotzdem auf sie berufen zu dürfen, da ich sie gewissermaßen als die Legitimation betrachte, mich mit der Frage eingehender zu beschäftigen. Ich selbst bin auf das chinesische Glas, obgleich ich seit 1875 in Peking geweilt hatte, erst 1878 bei einem Aufenthalt in London aufmerksam geworden. Dort sah ich in einem Museum eine gelbe Flasche, meiner Ansicht nach aus undurchsichtigem Glase, ausgestellt, die auf einem beigegebenen Zettel als „Imperial Chinese Enamel“[1] bezeichnet war. Ferner enthielt der Zettel den Namen des früheren glücklichen Besitzers und die Angabe des für den Gegenstand gezahlten Preises, £ 50.—. Bei meiner Rückkehr nach Peking 1879 nahm ich die Frage des chinesischen Glases auf, und es gelang mir in kürzester Zeit, die Sammlung zusammenzubringen, die sich heute zum größten Teile im Kunstgewerbemuseum befindet. Und zu wahrhaft lächerlich niedrigen Preisen, denn ich hatte den Mund gehalten und daher auch keine Konkurrenten auf dem Pekinger Antiquitätenmarkt gehabt, bis ich beinahe alles gekauft hatte, was sich auf demselben befand oder innerhalb der ersten Jahre herbeigeschafft werden konnte.

Ehe ich auf die Art der Fabrikation des chinesischen Glases wie auf die künstlerische Seite der Frage näher eingehe, will ich versuchen, das Bekannte über die Herkunft des Glases und die Namen, unter denen es bekannt ist, wiederzugeben. Liao ist heute die gewöhnliche Bezeichnung für undurchsichtiges Glas, auch die im Zolltarif gebrauchte; Po-li für durchsichtiges, sogenanntes weißes Glas oder leicht gefärbtes und Liu-li für den vitrösen Überzug von Thonwaren oder das dünne, sogenannte elastische Glas der Chinesen. In alten Zeiten werden meistens Po-li für das ganz oder nahezu farblose, Liu-li für das undurchsichtige Glas, mit Einschluß der farbigen Glasuren gebraucht. In älteren chinesischen Büchern wurden die Wörter auch benutzt um Obsidian, Amethyst, Bergkristall und verschiedene Halbedelsteine, z. B. Lapislazuli zu bezeichnen. Nach Dr. Bushell würden beide Wörter aus dem Sanskrit stammen und zwar Po-li, auch poti geschrieben, von dem Sanskritwort sphatika, das ursprünglich Bergkristall bedeutet zu haben scheint, während liu-li, das aus pi oder fei-liu-lo zusammengezogen ist, eine Transliteration von vaiduru sein soll, dem Sanskritwort für Lapis-lazuli. Dr. Friedrich Hirth in „Chinesische Studien“ (G. Hirths Verlag, München und Leipzig, 1890) führt in dem Kapitel: „Zur Geschichte des Glases in China,“ an, daß der bekannte Sinologe S. Wells Williams in seinem „Syllabic Dictionary“ po-li mit dem portugiesischen vidro in Zusammenhang bringe, während er selbst dahin neigt, den alten Namen pa-lio-li (alter Laut beluli) von dem zentralasiatischen bolor und belur abzuleiten, das in einer ganzen Anzahl dieser Sprachen bald Kristall, bald Glas bedeutet. Wenn so auch die Ansichten über die Abstammungen der chinesischen

[1] Es ist immerhin interessant, daß sich auch in Dr. Stephen W. Bushell's vortrefflichem Buche, „Chinese Art“ (London, Wyman and Sons, 1906), im Kapitel Glas, unter No. 76 die Abbildung einer durchaus archaistisch gehaltenen Vase befindet, die als „Gelbe aus Email wie dieselbe in der Kaiserlichen Porzellanfabrik gebraucht wird, geformte Vase“ bezeichnet wird. Dieselbe wird als von der Pariser Welt-Ausstellung 1867 stammend und der Preis auf £ 48.— angegeben. Ich habe später wiederholt einfarbige dickbäuchige Flaschen und schöne Teller und Tassen, meistens in fünf verschiedenen Farben und darunter auch gelbe gekauft, ohne daß mir eine ähnliche Herkunft oder Verwendung für das Material, aus dem dieselben bestanden, angegeben worden wäre. Ich kann daher nur annehmen, daß es sich bei den so bezeichneten Gegenständen um einen Kunstkniff der chinesischen Händler zur Erzielung besserer Preise gehandelt haben möge.

Bezeichnungen für Glas nicht unerheblich schwanken, so geht doch aus ihnen hervor, daß Glas ein vom Auslande eingeführter, nicht einheimisch chinesischer Artikel gewesen sein muß. In der Tat enthalten auch chinesische Quellen, namentlich die Annalen der früheren oder späteren Han Dynastie (von 206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) Angaben darüber, daß Glas aus Ta-t'sin nach China gekommen sei. Ta-t'sin ist nach Hirth unzweifelhaft mit Syrien und wahrscheinlich mit dem Orient des Römischen Reiches überhaupt zu identifizieren und man wird daher nicht irren, wenn man annimmt, daß das aus Ta-t'sin nach China gebrachte Glas aus Syrien, Kleinasien und besonders vielleicht aus Ägyten gekommen sei, welches letztere ja im Altertum auch wegen seines Glases berühmt war. Im Wei-Luo, einem historischen Werke, das auf den Annalen der drei Königreiche (der kleineren Han-, der Wei- und der Wu-Dynastie, 221—264) beruht, werden die Farben des eingeführten Glases angeführt, es sind dies: blaßrot (rosa), hochrot (karmin), weiß, schwarz, grün, gelb, blau, hell- oder himmelblau, rot und braunrot. Am höchsten dürfte wohl das von den Römern am meisten geschätzte Kristallglas auch von den Chinesen gewürdigt worden sein.

Es war indessen erst im fünften Jahrhundert n. Chr., daß die Chinesen selbst lernten Glas zu machen. Händler, die unter der Regierung des Kaisers Tai Wu Ti, 424—452, der nördlichen Wu (Topa oder Toba) Dynastie, aus Ta Yuehti, dem indo-skythischen Königreich an der Nordwestgrenze von Indien nach der Hauptstadt des Landes, dem heutigen Ta-t'ungfu in der Provinz Shansi kamen, sollen aus in den Bergen in der Nähe dieser Stadt gefundenem Material Glas geschmolzen haben, das das aus dem Westen eingeführte noch an Glanz und Schönheit der Farbe übertroffen haben soll.

Soweit die nördlichen Historiker; nach ihren südlichen Kollegen würde die Einführung der Fabrikation von Glas in China, dem Kaiser Wên-Ti (424—454) der Sung (Liu) Dynastie, deren Hauptstadt Nanking war, zu verdanken gewesen sein. Der Herrscher von Ta-t'sin Theodosius II. (? 404—450) habe dem Kaiser Wên-Ti eine Menge Gegenstände von Glas in allen Farben zum Geschenk gemacht und ihm einige Jahre später auch einen Arbeiter geschickt, der verstanden, aus Steinen durch Feuer Kristall zu machen und seine Kunst seinen Schülern gelehrt habe.

Ob an diesen und vielleicht anderen Stellen in der Kunst der Glasfabrikation viel geleistet worden ist, scheint zum mindesten zweifelhaft; aller Wahrscheinlichkeit wird es sich hauptsächlich um Herstellung von Werken der Kleinkunst gehandelt haben: Schalen, Weintassen, richtiger wohl Täßchen, meistens wohl in durchsichtigem, wasserhellem Glase und kleinere Arbeiten aus Jade, Achat und anderen Steinarten, nachgeahmte Stücke, Anhängsel aus Glas in Nachahmung von Münzen, Knöpfe, Gürtelschnallen, vielleicht Glaspasten zum Besetzen von Gürteln, Kleidern, Hüten, Mützen, Säbelscheiden, Imitationen von Edelsteinen für Schmucksachen. Größere Stücke, wie Spiegel, Brenngläser, kamen aus Indien, andere, wie kugelförmige, dünnwandige Glasbehälter (für Fische?) und gelbbräunliche Laternen, in der Farbe ähnlich den Hornlaternen, aber durchsichtiger, werden merkwürdigerweise als aus Korea gebracht, aufgeführt. Nun muß ja allerdings die Kultur Koreas damals und bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein sehr viel höher gewesen, als wir nach dem, was wir heute von dem Lande wissen und kennen, anzunehmen geneigt sein möchten. Die japanische Invasion in dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist wie ein alles verdorrender Wüstenwind über das Land gestrichen und hat nichts als nur Ruinen hinterlassen. Jedenfalls ist, soweit bis jetzt bekannt, weder in Korea noch in China etwas von den aus dieser Periode stammenden Glasarten erhalten geblieben und es ist bezeichnend, daß in den auf die Kaiserlichen und Privatsammlungen von Antiquitäten bezüglichen zahlreichen Werken, die Bronze, Jade und Tonwaren von den ältesten Zeiten an behandeln, von Glassachen nicht die Rede ist. Auch die Ausgrabungen von Dr. Stein, Prof. Grünwedel, Dr. von Le Coq, M. d'Olone u. a. in Zentralasien (Khotan, Turfan) an der großen Verkehrsstraße zwischen Indien und China haben zwar einzelne Stücke von Glas (Glasflüsse), aber nichts von Bedeutung ergeben.

Es wird vielfach angenommen, daß durch die



3 4 5

Überfangenes Glas, Muster herausgeschliffen. Im Besitz des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.



1 2

Überfangenes Glas, Muster herausgeschliffen. Im Besitz des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.

Genaue Beschreibung der einzelnen Gegenstände siehe Seite 83

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Araber (die erste Ankunft in Canton 628) die Kunst der Glasfabrikation einen neuen Aufschwung in China genommen habe und dasselbe wird von der Invasion Chinas durch die Mongolen behauptet. Von der ersten Eventualität, die bis zum 10. Jahrhundert gedauert haben könnte, sagt Dr. Bushell in seinem vorangeführten Werke II., 62: „Ein einziges mögliches Überbleibsel ist im Kaiserlichen Schatzhause in Nara, der alten Hauptstadt der Mikados, erhalten geblieben, von dem gesagt wird, daß es dort im 8. Jahrhundert niedergelegt und in der ursprünglichen Liste zu der Zeit verzeichnet worden sei. Es ist ein Wasserkrug von farblosem Glase, ungefähr einen Fuß hoch mit einem farbigen Glasdeckel und es wird angegeben, daß es nach aller Wahrscheinlichkeit chinesische Arbeit sei, die der Künstler nach persischem Stil gebildet habe." Daß der Gegenstand sich in Nara befinde, scheint unzweifelhaft, daß er aus China dorthin gekommen sei, ist immerhin möglich; daß er von einem Chinesen angefertigt worden sei, ist dagegen mehr als unwahrscheinlich, ganz besonders auch schon deswegen, weil es sich um einen Gegenstand handelt, der durchaus nicht in die chinesischen Sitten und Gebräuche hineinpaßt. Die Wasserkanne und das Waschbecken zum Händewaschen nach der Mahlzeit sind weder chinesichen Ursprunges noch entsprechen sie chinesischen Gewohnheiten; man wird daher wohltun, wenigstens vor der Hand von der Wahrscheinlichkeit oder auch nur Möglichkeit abzusehen, daß es sich bei dem Gefäß in Nara um ein Werk chinesischer Kunstfertigkeit handeln könne.

In gleicher Weise wird man die Theorien zurückweisen müssen, die von verschiedenen Seiten an die mongolische Invasion Chinas geknüpft werden. Daß durch die Feldzüge der Mongolen nach Westen und die Tatsache, daß wenigstens seit 1280 Kublai Khan als Kaiser von China angesehen werden muß und daher ein noch größerer Teil der Beute in Gefangenen und Wertgegenständen nach China (nach Kaipingfu d. h. Shangtu bei Dolonnor, gegründet durch Kublai 1256 und Khanbalag d. h. Peking) kam, als dies seit Beginn ihrer Raub- und Eroberungszüge unter Dschengis Khan seit 1206 geschehen war, ist selbstverständlich und es läßt sich auch nicht in Abrede stellen, daß sich seit der Zeit manche westlichen, besonders zentralasiatischen Einflüsse auf allen Feldern der Kleinkunst in China in Formen und Verzierungen geltend gemacht haben, aber daraus, daß eine kleine Anzahl von arabischen Moscheenlampen und Flaschen in China gefunden worden sind, darauf schließen zu wollen, daß in China eine Fabrikation solcher Gegenstände bestanden habe, scheint bei dem Fehlen aller sonstigen Beweise dafür, doch sehr gewagt. Ich will nur einen Fall anführen, der mir für die Art und Weise der Beweisführung der Anhänger dieser Theorie typisch erscheint. Die bekannte — berühmte wäre vielleicht richtiger — Glasflasche im Besitz des Grafen Pourtalès ist von mir persönlich im Bazar von Kairo gekauft worden, und zu einem Preise, der keinen Zweifel darüber lassen konnte, daß der Verkäufer keine Ahnung von dem Werte des Gegenstandes hatte; ein anderes Stück, das in Arbeit und Verzierung große Ähnlichkeit, sagen wir selbst Übereinstimmung mit der Pourtalès-Flasche aufweist, ist nachweisbar in China erworben, woraus der Schluß gezogen wird, daß beide Gefäße aus China stammen, d. h. dort angefertigt worden sein müßten. Wäre es nicht einfacher und natürlicher, anzunehmen, daß die beiden Gegenstände aus demselben syrischen oder persischen Fabrikationsort stammen, aber auf den gewöhnlichen Handelswegen oder auf Beutezügen der eine nach Osten, der andere nach Westen gelangt seien? Jedenfalls liegt außer der Tatsache, daß eine sehr geringe Anzahl von arabischen Stil in Form und Ausschmückung zeigenden Glasgefäßen in China gefunden worden sind, kein Beweis irgend einer Art dafür vor, daß eine Fabrikation solcher Gefäße in China stattgefunden habe, wie auch keine Spuren kleinerer Arbeiten der Art bisher gefunden worden sind. Nun besteht ja allerdings kein Zweifel darüber, daß Bronzegefäße mit arabischen Inschriften in China angefertigt worden sind, und Dr. Bushell gibt auch in seinem vorangeführten Werke unter Fig. 84 und 85 zwei Glasflaschen mit arabischen Inschriften. Er selbst steht diesen beiden Gegenständen aber auch recht skeptisch gegenüber, er sagt über sie II. S. 69—70: „Die großen Flaschen sehen ganz modern aus und sind möglichenfalls von dem

chinesischen Kuriositätenhändler geschnitten worden, um ihnen so einen ihnen nicht gebührenden Wert zu geben, da die Wand ersichtlich zu dünn ist, um die Arbeit auszuhalten, sodaß der Graveur nicht im Stande gewesen ist, zu verhindern, daß sie an einer Stelle durchgebrochen ist. Eine Reihe von einfarbigen (monochromen) Porzellanvasen von mattem, dunklem Kobalt-Blau, das mit Türkis-Blau von minderwertiger Farbe abwechselt, sind tatsächlich im Laden eines Pekinger Händlers gesehen worden, die, wie er gestand, soeben mit ähnlichen Inschriften vom Jadeschneider versehen worden waren, sodaß man immer gut tut, vorsichtig zu sein, selbst wenn Verdacht in dem vorliegenden Falle nicht gerechtfertigt sein möchte. Der chinesische Händler steht keinem in übelangebrachter Findigkeit nach, wenn er dazu durch die Absicht zu betrügen bewogen wird."

Ich vermag vielleicht einiges Licht in diese Frage zu bringen. Bei meinen Nachforschungen nach Glassachen hatte ich, gerade durch die arabischen Inschriften auf Bronzegefäßen angeregt, den Händlern, die ich beschäftigte, die Frage vorgelegt, ob keine Glasgegenstände mit solchen Inschriften vorhanden seien. Die Frage war im Allgemeinen verneint worden, nur einer der Händler bemerkte, daß er sich erinnere, eine solche Flasche gesehen zu haben, er wisse freilich nicht, wo sie geblieben sei, aber er wolle sich nach ihr umsehen. Nach einigen Wochen kam er triumphierend mit einer blauen durchsichtigen Glasflasche an, wie ich solche schon öfter in Pekinger Läden gesehen und für Fabrikat von Poschan oder Canton gehalten hatte, die aber diesmal am Bauch und Hals arabische Inschriften trug. An einer Stelle war die Wand des Gefäßes bei der Arbeit durchbrochen worden. Ich hatte sofort den Eindruck, daß das Stück eine Fälschung sei, darauf berechnet, mich hineinzulegen, und nach einigem Zögern gestand der Händler dies auch zu. Er hatte aber ersichtlich mit seinem Versuch Schule gemacht, denn von Zeit zu Zeit tauchten nun in den Pekinger Läden solche Glasvasen oder Flaschen mit arabischen Inschriften auf, von denen ich keine als aus alter Zeit stammend, hätte anerkennen mögen, teils wegen des Materials, teils wegen der mangelhaften Arbeit des Steinschneiders. Ich stehe auch den von Dr. Bushell abgebildeten Vasen, die ich glaube von Peking her zu kennen, durchaus ablehnend gegenüber.

Wenn so der arabische Einfluß auf die Fabrikation des chinesischen Glases mehr oder weniger in Abrede gestellt werden muß, ist der europäische unzweifelhaft nachgewiesen. Es waren jesuitische Missionare, meistenteils französischer oder italienischer Nationalität, die ihn ausgeübt haben und zwar hauptsächlich, wenn nicht direkt ausschließlich in Peking, und zwar seit dem Jahre 1680 unter der Regierung des Kaisers Kang-hsi (1662 bis 1722) der jetzigen mandschurischen Dynastie. In diesem Jahre wurden in den Gründen der verbotenen Stadt 27 verschiedene Werkstätten eingerichtet, in denen alle Arten von Kunsthandwerken ausgeübt wurden, zu denen Arbeiter aus allen Teilen des Reiches dort vereinigt worden waren. Zu diesen gehörte auch eine Werkstatt zur Anfertigung von Glasarbeiten. Die Mehrzahl dieser Ateliers bestanden bis nach dem Tode des Kaisers Kienlung (1736—1796) und wurden dann aufgelöst. In den „Lettres édifiantes et curieuses", wie in den „Mémoires concernant les Chinois", wird dieser Glasware wiederholt Erwähnung getan und es werden dabei die Schwierigkeiten besonders betont, die daraus entstanden seien, daß es sich bei den dort angefertigten Gegenständen nie um geblasenes Glas gehandelt habe. Und das ist richtig. Bei dem „Kaiserlichen Glas", dem „Kuan liao", handelt es sich fast immer um gegossenes, häufig überfangenes, d. h. um einen von einer oder mehreren Schichten verschieden gefärbter Lagen umgebenen Kern. Die oberen Schichten wurden dann mit den Werkzeugen des Steinschleifers, die bei der Bearbeitung des Jade (Nephrit) benutzt werden, teilweise abgeschliffen, so daß kaméenartige Arbeiten entstanden. Der beste Vergleich ist immer der mit der Portland- oder Barberini-Vase, die ja auch aus zwei Lagen Glas besteht, einer unteren dunkelblauen und einer oberen von undurchsichtigem weißem Glase, aus welcher letzteren die Figuren herausgeschnitten sind. Die Portland-Vase wurde unter der Regierung des Papstes Urban VIII. (1623—44) in der Nähe von Rom in einem Grabe gefunden, es ist also durchaus nicht unmöglich, daß sie den Missionaren bekannt war und

als Vorbild gedient haben mag. Wenigstens sind die Mehrzahl der größeren Gegenstände, Flaschen, Vasen, Wassergefäße, wie der kleineren Schnupftabaksflaschen, Anhänger usw., die in der Kaiserlichen Werkstatt gefertigt wurden, in dieser Art ausgeführt (Abb. 1—5, 7—9, 15, 17, 19). Außerdem wurden meistens, wenn nicht ausschließlich, kleinere Gegenstände mit in gewöhnlichen oder in Emaillefarben ausgeführten Bildern, meistens Vögel, Schmetterlinge und Blumen darstellend, geschmückt (Abb. 11—14) und in recht seltenen Fällen ebenfalls kleinere Gegenstände aus oft hellgrünlichem, durchsichtigem Glase, durch aufgeschmolzene durchsichtige Emaillen in einer Art verziert, die sie den geschliffenen Sachen ähnlich machte (Abb. 6, 10). Diese letztere Art, unter dem Kaiser Kienlung von einem Direktor der Werkstatt Namens Hu angefertigt (sein Künstlerzeichen Ku Yüeh Hsüan bedeutet: „Halle des alten Mondes", und seine Arbeiten wurden auch in Porzellan nachgeahmt) wird von den Chinesen besonders geschätzt und die einzelnen so verzierten Gegenstände, meistens Schnupftabaksflaschen, sehr hoch, oft mit Tausenden von Mark bezahlt. Auch einfarbige durchsichtige Glasflüsse wurden durch Ausschleifen mit figürlichem Schmuck verziert, so die kleine, fast runde Schnupftabaksflasche (Abb. 16), auf der eine Anzahl spielender Kinder dargestellt sind. Noch eine Art der Verzierung von Flaschen aus durchsichtigem Glase verdient Erwähnung. Dieselben werden innen mit Landschaften, Vögeln, Figuren oder mit Schriftzeichen bemalt wie in Abb. 18, auf der einen Seite. Wenn man die Kleinheit der Öffnungen bedenkt und daß die Malerei mit einem gebrochenen Pinsel ausgeführt werden muß, so können die sichere Hand und die Geduld der chinesischen Künstler nicht genug bewundert werden.

In Vorstehendem ist ausschließlich der Erzeugnisse der Kaiserlichen Werkstatt Erwähnung geschehen, es gibt aber in China neben manchen kleinen auch zwei Hauptplätze der Glasindustrie, in Poschan in Shantung und in Canton. Seit wann diese Industrie dort betrieben wird, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Will. Williams sagt in seinem „The middle kingdom", daß die Kunst, das undurchsichtige, überfangene Glas anzufertigen in Canton älter sei, als die, durchsichtiges Glas zu machen, aber jünger, als die Erfindung des Porzellans. Das würde nun eine sehr gute Zeitbestimmung sein, wenn nur die Zeit der Erfindung des Porzellans bestimmt feststände. Dr. Hirth verlegt sie in den Anfang des 7. Jahrhunderts n. Chr. und das scheint zutreffend zu sein. Denn was aus älteren Zeiten, also z. B. aus der Sung-Dynastie (420—477) als angebliches Porzellan vorhanden ist, ist sicherlich nur Steingut mit einem glasigen Überzuge und selbst die jüngeren ältesten gemeinen (Seladon) Porzellane würde man heute kaum als Porzellan gelten lassen. Wirkliches Porzellan nach unseren Begriffen wird wohl kaum vor den letzten beiden Jahrhunderten der Tang-Dynastie (618—905) gemacht worden sein. Was auf eine späte Entwicklung der Glasindustrie in Canton hinzudeuten scheint, ist, daß dort noch lange über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus große Massen zerbrochenen europäischen Glases eingeführt und zum Glasmachen gebraucht wurden. Seitdem hat diese Einfuhr allmählich ganz aufgehört, aber es werden dort noch immer nicht unerhebliche Mengen von Flintsteinen eingeführt, die für denselben Zweck Verwendung finden. Gemacht werden in Canton Fensterglas, Gläser, Lampen, Spiegel, geschliffene Lampengläser, Kronenleuchter von mäßiger Arbeit, aber vielfach nach Indien ausgeführt. Sonst aber Schmucksachen aus gefärbtem oder überfangenem Glase, z. B. Ohr- und Daumenringe (für Bogenschützen), Arm- und Beinbänder, wie auch Flaschen, Weinschälchen, Schnupftabaksdosen u. a. m., die Schmucksachen in der Farbe meistens dem Jade nachgeahmt.

Über Poschan(-hsien) oder besser Yentschöng enthält Ferdinand von Richthofens „Shantung und seine Eingangspforte Kiautschou", (Dietrich Reimer, Berlin 1898) S. 184 ff. manches Interessante; aber auch er ist, wie andere nach ihm, auf die Abneigung der Fabrikanten gestoßen, Einblicke in ihre Fabrikräume — wenn man die kleinen Räumlichkeiten, die der Hausindustrie dienen, so bezeichnen kann — zu gestatten oder über ihre Fabrikationsmethoden zu sprechen. Nach R. wird dazu ein sehr reiner Quarzsandstein der Steinkohlenformation der Umgegend benutzt. Ob es zutreffend ist, was manche erzählen, daß an einzelnen Stellen die zum Glasmachen notwendige

Pottasche durch Verbrennen von Farrenkräutern gewonnen werde, weshalb die Farre liu li tsao, Glaspflanze genannt werde, oder ob es sich dabei nur um eine sprachliche Spielart handle, mag dahin gestellt bleiben. Seetang wird jedenfalls an der Küste zu dem Zwecke benutzt. Poschan sei der einzige Ort, wo Tafelglas gemacht werde, in kleinen Scheiben mit etwas unebener Oberfläche, durchaus primitiv und hoch im Preise. In Poschan würden, neben den gewöhnlich aus Glas gefertigten Gegenständen, besonders gewisse Formen einer weiter verfeinerten Glasindustrie angefertigt, die jedenfalls dem Orte eigentümlich und das Geheimnis einzelner Familien zu sein schienen. Dazu gehörten besonders durch Metalloxyde hervorgebrachte Farben und überfangene Glassachen mit in die eine oder beide äußeren Lagen eingeschliffenen Figuren. Ebenso wurden Schmelzflüsse zur Nachahmung von Steinen, namentlich der Nephrits und ganz besonders zur Verwendung bei der Bereitung des Email cloisonné, hergestellt. Letztere Kunst sei allerdings verloren gewesen, aber bei ihrem Wiedererwachen Anfang der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts hätten sich auch bei den Nachkommen der früheren Fabrikanten in Poschan manche der alten Rezepte wiedergefunden.

Richthofen läßt die Frage offen, ob in Poschan auch Schleifereien seien; sie wird dahin beantwortet werden können, daß diese Arbeit für feinere Gegenstände in Peking besorgt wird, wohin auch Glas in Platten und Stäben gebracht und verarbeitet wird; das „Ching liao" kann also als ein Erzeugnis der Hauptstadt angesehen werden und ist dem von Poschan in jeder Beziehung weit überlegen, wenngleich es auf der andern Seite die Vollendung seiner Vorbilder aus der Zeit Kanghis bis Kienlung noch bei weitem nicht erreicht hat.

Das Tafelglas, von dem Richthofen spricht, findet eine eigentümliche und sehr hübsche Verwendung. In die viereckigen Platten, die meistens 16—17 cm hoch und 10—11 cm breit sind, wurden und werden mit dem Diamanten Bilder eingraviert, Szenen aus Romanen, Landschaften, Stilleben (meistens Opfer- oder andere Gefäße mit Blumen und Früchten), und manchmal vergoldet; in Holzrahmen gefaßt werden sie zu Laternen oder auch in der Form kleiner Wandschirme als Ziergegenstände benutzt.

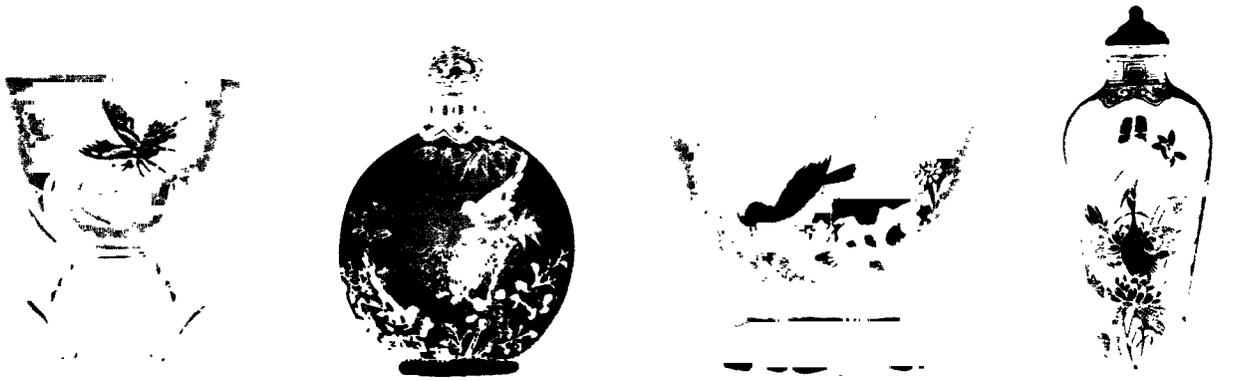
Was die Glasflüsse für Cloisonné Email betrifft, so möchte ich annehmen, daß dafür, wie für manche der bunten Gegenstände bis gegen das Ende der siebziger Jahre auch fremdes Glas benutzt wurde, das in Platten von durchschnittlich 14 cm Länge, vielleicht 8 cm Breite und 2 cm Dicke in verschiedenen Farben unter dem Namen Pomana (Böhmen?) von deutschen Firmen nach Peking eingeführt wurde, und wohl auch von Tschifu nach Poschan gegangen sein mag. Später machte die Glasindustrie wenigstens nach dieser Richtung hin in Poschan solche Fortschritte, daß fremdes Material entbehrt werden konnte. Ich habe der Cloisonné-Industrie immer große Aufmerksamkeit und Interesse zugewendet und ich glaube nicht, mich einer Überhebung schuldig zu machen, wenn ich annehme, auch einen Anteil an ihrem schnellen Wiederaufleben gehabt zu haben; in jedem Falle kann ich der Intelligenz und Findigkeit der Pekinger Arbeiter in diesem Zweige der Kunstindustrie nur das höchste Lob erteilen.

Es erübrigt nur noch, einer Art des chinesischen Glases, des elastischen Glases, zu gedenken. Dasselbe hätte seit längerer Zeit in Europa bekannt sein können, denn Pater d'Entrecolles hatte in der Mitte des 18. Jahrhunderts ausführlich über dasselbe berichtet, aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts wußten selbst die Gelehrten des South Kensington Museums in London noch wenig oder nichts davon. Pater d'Entrecolles schreibt darüber: „Das Liuli ist ein gewöhnliches Glas, das etwas von der Natur des Email hat; es ist durchsichtig oder undurchsichtig, sehr dünn gearbeitet und darum sehr elastisch: man macht daraus Kugeln, die auf der einen Seite abgeplattet sind und auf der entgegengesetzten Seite in eine kleine Röhre auslaufen. Der abgeplattete Teil erscheint dünner als der übrige und scheint nicht ganz flach, d. h. leicht konkav zu sein. Wenn man vorsichtig in diese Kugel hineinbläst, so zwingt man den abgeplatteten Teil, sich nach außen zu werfen, und wenn man den Atem einzieht, macht man ihn wieder zurückkommen. Mit einiger Übung macht man ihn so hinaus- und hineingehen, ohne zu zerbrechen, und diese Schwingungen bringen ein kleines Knacken hervor, das die Kinder amüsiert." (Die Umschau 1897, 6. März). Wahrscheinlich ähnelt das zu diesem Spielzeug verwendete Liuli dem glasigen Überzug



6 7 8 9 10

Fünf Schnupftabaksfläschchen. Im Besitz des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.



11 Wassergefäß. 12 Schnupftabaksfläschchen. 13 Wassergefaß. 14 Flaschchen.

Im Besitz des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin



15 Wassergefaß 16 Schnupftabaks-fläschchen. 17 Ober- und Untertasse mit Fußgestell 18 Schnupftabaks-flaschchen. 19 Wassergefäß.

Im Besitz des Verfassers.

Genaue Beschreibung der einzelnen Gegenstände siehe Seite 83.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

der glasierten Tonziegeln, wie sie die Dächer der kaiserlichen Tempel in Gelb und Blau zieren. Daher der Namen und die Elastizität. Auch Nachahmungen von Früchten, besonders Weintrauben, werden aus Liuli gefertigt.

Zum Schluß muß ich gestehen, daß ich, als ich die Glassammlung zusammenbrachte, die Hoffnung hegte, daß die deutsche Industrie daraus Nutzen ziehen würde. Darin habe ich mich nun freilich getäuscht gehabt. Aber wenn es kein Deutscher war, den die chinesischen Vorbilder zur Nachahmung anregten, so ist es wenigstens ein Europäer gewesen. M. Gallé war ein Schüler der mit dem Kunstgewerbe-Museum in Berlin verbundenen Schule und er hat, was er dort gelernt und gesehen, später in ganz hervorragender Weise bei seinen Glasarbeiten in Nancy zur Anwendung gebracht. Seiner und seiner Werke sei daher hier rühmend Erwähnung getan als eines berufenen Nachfolgers der Männer, die im 16. und 17. Jahrhundert in China in der Glasindustrie so großes geleistet hatten.

* * *

Abb. 1. 15 cm hoch, ohne Sockel. 11 cm größter Durchmesser. Grund: Türkisblau. Muster: Braunrot.

Abb. 2. 24 cm hoch. 11 cm Durchmesser. Grund: Türkisblau. Muster: Braunrot.

Abb. 3. 20 cm hoch. 10 cm Durchmesser. Grund: Elfenbein. Am Halse dunkler. Muster: Braunrot.

Abb. 4. 34 cm hoch. 11,5 cm Durchmesser. Grund: Dunkel Elfenbein. Muster: Braunrot.

Abb. 5. 22 cm hoch. 10 cm Durchmesser. Grund: Weiß. Muster: Braunrot. Am Halse etwas dunkler.

Abb. 6. 6 cm hoch. 4 cm breit. Flach. Stöpsel: Korallenrot. Grund: Weiß. Muster: Braun und lapis. Unterer Rand: Grün. Muster aufgeschmolzen.

Abb. 7. 7,5 cm hoch. 5,5 cm breit. Flach. Stöpsel: Korallenrot mit Metallrand. Grund: Weiß. Muster: Rosa und blaugrün. Überfangen, Muster ausgeschliffen.

Abb. 8. 8 cm hoch. 4 cm breit. Flach. Grund: Grünweiß. Muster: Braun auf blau. Überfangen, Muster ausgeschliffen.

Abb. 9. 6,5 cm hoch. 5 cm breit. Flach. Stöpsel: Korallenrot mit türkisblauem Rand. Grund: Weiß. Muster: Blaugrün auf rosa. Überfangen, Muster ausgeschliffen.

Abb. 10. 6,5 cm hoch. 3,5 cm breit. Flach. Stöpsel: Grün. Grund: Weiß. Muster: Rot, blau, grün, lapis. Muster aufgeschmolzen.

Abb. 11. 6 cm hoch. 7,5 cm Durchmesser. Grund: Milchglas ins bläuliche schillernd. Schmetterling: Schwarz, gelb, violett, grün. Blätter: Grün. Päonienblüte: Bräunlich. Gemalt.

Abb. 12. 10,5 cm hoch. 7,5 cm breit. Flach. Grund: Weiß. Muster in schwarz, blau, grün und rosa. Die Blätter haben dunkelrote Konturen, alles übrige schwarze. Stöpsel: Email in zumeist kobaltblau und türkisblau. Gemalt.

Abb. 13. 6 cm hoch. 10 cm Durchmesser. Grund: Milchglas ins grünliche schillernd. Muster in schwarz, grün, gelb und violett, teilweise mit goldenen Lichtern. Fuß: Braun. Gemalt.

Abb. 14. 11 cm hoch. 4 cm Durchmesser. Stöpsel: Blau. Hals: Hellviolett, blau, hellbraun, dunkelgrün. Grund der Flasche: Dunkel braungrün. Kranich: Blaugrün mit schwarzen Umrissen und Schatten. Schnabel: Grün. Lotosblätter: Grün mit schwarzbraunen Umrissen. Lotosblüten: Dunkelrosa, hellviolett, hellgrün. Gemalt.

Abb. 15. 5,9 cm hoch. 5 cm größter Durchmesser. Grund: Wolkig, hellblaugrün. Muster: Glänzend saftgrün. Überfangenes Glas. Kleines Wassergefäß. Hellgrauer Untersatz.

Abb. 16. 3,5 cm hoch. 4 cm größter Durchmesser. Hellblaues durchsichtiges Glas, mit ausgeschliffenen Figuren. Stöpsel: Unterer Rand grünes Elfenbein, Koralle. Schnupftabaksfläschchen.

Abb. 17. Obertasse: 7 cm hoch. 9 cm größter Durchmesser. Untertasse: 2,4 cm hoch. 12 cm größter Durchmesser. Grund: Milchweiß. Muster: Rot. Bei der Tasse nach unten dunkler werdend. Am untersten Rand chinesische Inschrift, bis jetzt nicht entziffert. Überfangenes Glas. Fußgestelle mit chinesischem Stoff überzogen.

Abb. 18. 7,5 cm hoch. 3,8 cm größter Durchmesser. Weißes durchsichtiges Glas, innen bemalt. Knopf: Jadegrün. Obere Perle: Rurbinrot. Flaches Schnupftabaksfläschchen.

Abb. 19. Wie Nr. 15. 4,5 cm hoch. 4,5 cm größter Durchmesser.

Ursprung der japanischen Motive in Kunst und Kunstgewerbe.

Von F. G. Müller-Beeck — Frankfurt a/M.

Mit 34 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel (XVI).

Seit den allerältesten Zeiten hat unter den Völkern der Erde ein Austausch von symbolischen Zeichen, Sprachzeichen und Bildern, welche in der Kunst und im Kunstgewerbe Verwendung fanden, stattgefunden. Allerdings geschah dies nicht auf direktem Wege, sondern meistens auf so verschlungenen Pfaden, daß es der Wissenschaft außerordentlich schwer wird, dieselben zu verfolgen. Wenn man berücksichtigt, daß einige Gelehrte die uralte Kultur der Chinesen zurückführen auf Babylon, wenn man bedenkt, daß die Ägyptologen nachgewiesen haben, daß die ersten Kolonisten, welche die Kultur ins Niltal trugen, aus Westarabien und Südarabien einwanderten; wenn man ferner in Erwägung zieht, daß auch die alten Indier, aus einer kühleren Heimat von den Bergen kommend, in das Industal und obere Gangesgebiet eingewandert sind, und wenn man endlich berücksichtigt, daß die amerikanischen Sprachforscher die Kulturen der amerikanischen alten Kulturvölker in Zusammenhang bringen wollen mit den Kulturen Asiens, so wird man leicht verstehen, daß es für die Forscher eine große Versuchung ist, den Ursprung der Motive in Kunst und Kunstgewerbe als aus einer großen Zentralquelle stammend anzunehmen. Allein der exakten Wissenschaft ist mit solchen Spekulationen nicht gedient. Für derartige Zusammenhänge bedarf es ins Einzelne gehender Nachforschungen und begründeter Nachweise.

Auf sicherem Boden befinden sich erst wissenschaftliche Untersuchungen über die Wanderungen der Motive in Kunst und Kunstgewerben vom frühen Mittelalter an. Da können wir nachweisen, daß ostasiatische und asiatische Verzierungen und Bilder bei den kunstgewerblichen Erzeugnissen und bei der Kunst in Europa verwendet worden sind. Wir erkennen das aus Gegenständen aller Art, die aus den Zeiten stammen, in denen der Überlandhandel nach Indien in den Händen Venedigs, Genuas und zum Teil der Hansa lag. Nach der Entdeckung des Seeweges nach Ostindien sind es die Portugiesen, die zuerst indische Erzeugnisse, Stickereien, Elfenbeinschnitzereien, Holzschnitzereien, Seidenzeuge nach dem Westen Europas bringen. Als die Portugiesen 1517 die Südküste Chinas erreichen und in den folgenden Jahrzehnten bis nach Ningpo hinauf Faktoreien gründen, ferner 1543 von ihnen zufällig Japan entdeckt wird, und auch hier namentlich auf der südlichen Insel, Kiushiu, portugiesische Faktoreien entstehen, da gelangen chinesische und japanische kunstgewerbliche Erzeugnisse direkt nach dem Westen Europas, erregen durch ihre Formen und Bilder großes Aufsehen und üben einen weitgehenden Einfluß auf das Kunstgewerbe der meisten Staaten Europas aus. Hauptsächlich sind es chinesische Töpferarbeiten, Seidenstickereien, Holzschnitzereien, Flechtereien, die zur Nachahmung in Europa anregen. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts versuchten Italiener, das chinesische Hartporzellan nachzumachen und eine Art Steinzeug mit Glasfritte herzustellen. Die Portugiesen verstanden es nicht, sich im Osten lange Jahre zu halten, sie mischten sich in Japan in die politischen Verhältnisse, und ihr fanatischer Eifer erregte den Haß der Buddhisten. Nach den großen Christenverfolgungen in den Jahren 1637 und 1638 werden die Portugiesen aus Japan vertrieben, und von 1641 hört der portugiesische Handel auf. Das Erbe derselben traten die Holländer an, welche von 1609 zuerst in Hirado, dann von 1641 in Nagasaki auf Desima Faktoreien unterhielten. Die Holländer beschränkten sich ausschließlich auf den Handel. Durch sie gelangen japanische Töpferwaren von Arita nach Europa. Die Töpferkunst ist es vor allem, die in erster Linie zu neuen Anregungen in Europa Anlaß gegeben hat, und zwar versuchte man in Europa schon zur Zeit des portugiesischen Handels, das echte Porzellan der Chinesen nachzuahmen. In Japan weiß man vor 1600 Porzellan in größeren Mengen nicht herzustellen. Es wurden zwar Porzellanwaren 1513 in Arita durch Gorodayu

Shonsei gefertigt, aber mit Porzellanerde, die von China eingeführt worden war. Als das Material ausging, versagten weitere Versuche. In der Nähe von Arita entdeckte der Töpfer Risampei 1599 am Idsumi-Yama bei Arita Kaolin, und von jener Zeit an schritt man in Japan (in Arita) zur Herstellung von Porzellanen.[1]

Als der Deutsche Böttger in Meißen im Jahre 1710 ganz selbständig die Fertigung des echten Porzellans erfand, welches er nach chinesischen Mustern kennen gelernt hatte, da wetteiferte man bald in Europa, ähnliche Porzellansorten wie sie in Sachsen hergestellt wurden, zu fabrizieren. Die Motive für die Dekorationen entlehnten aber alle Fabrikanten zuerst chinesischen oder japanischen Waren. Sehr oft sind diese Motive plumpe und ganz unverstandene Nachbildungen chinesischer und japanischer Zeichnungen. Bei vielen holländischen Darstellungen und auch bei den durch sie beeinflußten französichen und Meißener Arbeiten fällt auf, daß den Fabrikanten in Europa auch gute und sogar beste Erzeugnisse Ostasiens als Vorlagen gedient und daß auch einige europäische Künstler versucht haben, in den Geist der ostasiatischen Künstler einzudringen. Auf Tafel XVI, Abb. 20 ist ein Rouener Teller mit Füllhornmuster abgebildet.

Man ist nun in Kunstkreisen der Ansicht, daß diese Füllhornmuster „à la Corne Tronquée", der Fayence von Rouen, Beispiele sind von mißverstandenen Motiven, weil die Form dieser Füllhornmuster japanische „Noshi" sind, glückbringende Zeichen, die einem Geschenke aufgeklebt werden. Dies ist aber ein Irrtum, denn den Holländern, welche in Nagasaki lebten, waren ohne Zweifel die vielen gewöhnlichen kleinen Tonvasen bekannt, die ich noch in den 80er Jahren vielfach in den Dörfern angetroffen habe. Diese Blumenvasen wurden an den Pfeilern in den Wohnstuben aufgehängt und in dieselben Blütenzweige hineingesteckt. Diese Vasen haben die Form von Noshi. Wenn nun holländische Künstler derartige Formen von Vasen verwenden, so kann man nicht von mißverstandenen Motiven reden.

Noshi sind Papierfaltungen, die als glückbringende Zeichen jedem Geschenk, welches eingewickelt werden kann, als Symbol dient. Es gibt demnach für die vielen Arten von Geschenken sehr verschiedene Noshi. Für harte und weiche, große und kleine Gegenstände, Noshi verschieden in Größe und Farbe. Der Ursprung derselben verliert sich im Altertum. Stückchen Seetang oder Awabi-Fischlein werden in eine eckige Papierfalte gesteckt, die also keine Dütenform aufweist. Abb. 25 im Text (Seite 86) zeigt ein Noshi, das einem mir überreichten Geschenk beigegeben war. Mißverstandene Motive sind aber das Meißener Zwiebelmuster, welches Allen bekannt sein wird. Aus den nicht verstandenen Pfirsischblüten sind die Zwiebeln entstanden. Ebenso zeigen die mehrfarbigen Delfterteller mit Dekor „au tonnerre" mißverstandene Motive. Es sollen diese blitzartig gezackten Linien zwischen Blumen Bretterstege über seichte Gewässer darstellen oder auch Holzbrücken, die bei japanischen Zeichnungen oft über die ganze Fläche des Bildes gehen.

Während der Rokoko-Epoche gelangte die Porzellanfabrikation in Europa zu hoher Bedeutung. In Delft und in Meißen wurden hauptsächlich chinesische und japanische Porzellane nachgeahmt.

* * *

Die Bereicherung für die europäische Kunst und die Gewerbe-Industrien war und blieb bis zum 19. Jahrhundert eine rein äußerliche, nur auf das Ornamentale gerichtete. Als die Herrschaft

[1] Die Portugiesen führten den Namen ein, da sie größere Mengen chinesischer Töpferwaren, irdene und Porzellanwaren, zuerst von China nach Europa brachten. Den Namen „Porcellana", der für die Porzellanschnecke gebräuchlich war, wandten sie wegen der Ähnlichkeit der Kalkmasse der Schale dieser Schnecke auf die in Farbe ähnlichen derzeitigen chinesischen Töpferwaren an, die im Bruch dichte, durchscheinende, hellklingende, weiße Tonwaren waren. Sowohl die Chinesen wie die Japaner haben keine genaue Bezeichnung für die verschiedenen Arten von Tonwaren. Die Chinesen bezeichnen mit dem Namen „Yao" Tonwaren der verschiedensten Art. Porzellan heißt heute in China „Tz'u". In Japan gibt es auch heute noch, genau genommen, keinen Namen für Porzellan, da alle Tonwaren nach dem Herkunftsland benannt werden. Gewöhnlich nennt man Tonwaren im allgemeinen „Seto-mono", oder To-Ji-Ki; Porzellanwaren „To-Ki" und alle anderen Arten Ji-Ki. Die Blütezeit des chinesischen Porzellans fällt unter den Kaiser Kanghi 1662 bis 1723, während sie in Japan von den Sachverständigen viel später, nämlich 1750 bis 1830, angenommen wird. Ich glaube aber, daß dies ein Irrtum ist, denn in Arita ist schon im Anfang des 17. Jahrhunderts Porzellan hergestellt worden, welches mit zu den besten japanischen Porzellanen zählt.

des Rokoko und des Zopfstiles infolge des Ausbruchs der französischen Revolution erschüttert und durch den Empirestil abgelöst wurde, hörte auch die „Chineserei" in der Kunst und im Kunstgewerbe auf, weil die Lebensbedingungen dieser ostasiatischen Künste in Europa unbekannt geblieben waren.

Die französischen Japanschwärmer Goncourt, Gonse, Guimet und Bing, deren reiche und kunstsinnig zusammengebrachten Sammlungen in Frankreich, namentlich die Sammlungen der japanischen Kleinkünste, schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die französische Kunst und das Kunstgewerbe einwirkten, haben die Veranlassung gegeben, daß die japanische Kunstindustrie für Europa nicht verloren ging und gewissermaßen wieder neu entdeckt werden konnte. Die ersten großen Ausstellungen japanischer Kunsterzeugnisse in den Jahren 1873 (Wien), 1878, 1889 und 1903, haben durch ihr Aufsehen, welches durch die guten japanischen Erzeugnisse erregt wurde, Anregungen der mannigfachsten Art mit sich gebracht.

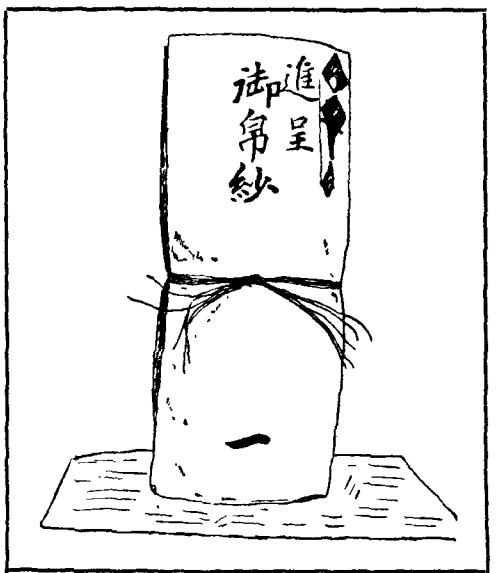


Abb. 25.
Ein Geschenk mit „Noshi" als Etikette.

In Deutschland sind es Männer wie Rein und Brinckmann gewesen, welche die deutsche Kunst und die verschiedenen deutschen Gewerbe an der Hand gesammelter Gegenstände auf den Kunstsinn und die Kunstfertigkeit der Japaner hingewiesen haben. Schon im Anfang der 80er Jahre können wir wahrnehmen, wie in Deutschland die Künste und eine ganze Reihe technischer Gewerbe neue Anregungen, neue Motive aus Japan erhalten haben und sich bemühen, die japanische Kleinkunst zu verstehen, in sich aufzunehmen und nutzbar zu verwerten. Es besteht wohl darüber kein Zweifel, daß der Direktor des Hamburger Kunstgewerbe-Museums, Professor Dr. Brinckmann, das deutsche Kunstgewerbe japanisch beeinflußt und namentlich in seinen japanischen Spezialsammlungen auf die Zweckmäßigkeit der gewerblichen Kunst der Japaner hingewiesen hat.

Überblicken wir nun die vier Jahrhunderte, in denen chinesische und japanische kunstgewerbliche Erzeugnisse anregend auf das Kunstgewerbe Europas eingewirkt haben, so müssen wir drei große Perioden unterscheiden:

1. Die Periode der Nachahmung von 1517 bis 1706, in der die ostasiatischen Formen und Verzierungen größtenteils nur nachgeahmt werden, dann später Anregungen geben zu den phantastischen chinesischen Figuren, exotischen Landschaften und ebensolchen unmöglichen und zwecklosen Zierraten, die wir als „Chineserei" bezeichnen.
2. Die Periode des Erkennens der Herstellungsweisen der Ostasiaten, namentlich die Erfindung des Porzellans durch Böttger 1706 und die Vervollkommnung der eingewebten und gestickten Muster, eine Periode, welche von 1706 bis 1873 herrscht. Ich nehme das Jahr 1873 als Grenze, weil in jenem Jahre zuerst auf der Wiener Ausstellung gute und beste japanische Erzeugnisse in Europa öffentlich zur Schau gestellt wurden.
3. Die Periode des Erkennens der Lebensbedingungen der japanischen Künste und namentlich des Erkennens der Zweckmäßigkeit des japanischen Kunsthandwerks. Mit dieser dritten Periode beschäftigt sich mein spezielles Studium. Ich war nahezu 25 Jahre in Japan und habe dort die hauptsächlichsten Kunstgewerbe Ostasiens studieren können. Neben einem Studium der Sitten und Gebräuche der chinesischen und japanischen Völker habe ich erkennen gelernt, welche Herkunft die meisten Formen, Verzierungen und Bilder in China und Japan haben, und hierüber möchte ich kurz die Ergebnisse meiner Studien mitteilen.

An dieser Stelle können nur in großen Umrissen die Hauptpunkte der Herkunft japanischer Motive dargelegt werden.

Alle Bilder und Verzierungen in der japanischen und chinesischen Kunst und im Kunstgewerbe verdanken ihren Ursprung:

1. der Geschichte, den Heldensagen und Märchen,
2. der Religion und dem Kultus der Chinesen und Japaner,
3. symbolischen Zeichen, teils mystischen, teils religiösen Inhalts,
4. Motiven, welche der Natur entlehnt sind.

Geschichte, Heldensagen und Märchen.

Zum Verständnis und zur Wertschätzung der japanischen Kunst und kunstgewerblichen Erzeugnisse gehört eine genaue Kenntnis der japanischen Heldengeschichten, Sagen und Märchen, denn die darstellende Kunst der Japaner wählt ihre Motive aus der Geschichte und Sage. Je besser die Kunsterzeugnisse ausgeführt sind, desto getreuer sind sie nach den alten Überlieferungen angefertigt. Auf Luxus- und Hausgeräten, auf Wandgemälden, Schirmen, Kleidern, Fächern, auf Bronzen und Porzellan, Lackgegenständen, bei Elfenbein- und Holzschnitzereien, überall finden wir ein oder mehrere Motive aus der Sage und Geschichte dargestellt. Wenn wir uns auf der Suche nach unverfälschten, echt japanischen Erzählungen befinden, so müssen wir das „Kojiki" zu Rate ziehen, welches mit zu den allerältesten schriftlichen Denkmälern Japans zählt und die Grundlage zur Shinto-Religion ist. Es wurde 712 n. Chr. niedergeschrieben, aber infolge des stärkeren Eindringens buddhistischer Lehren beiseite gesetzt und erst 1644 gedruckt. In diesem „Kojiki" finden wir im ersten Teile die Sage von der achtköpfigen Schlange von Koshi. Es ist dies wohl die allerälteste Schlangensage Japans. Diese Sage ist in der darstellenden Kunst vielfach verwendet worden, namentlich einzelne Teile derselben. Die achtköpfige Schlange, aus den Wolken hervortretend, oder ein Kopf der Schlange, oft auch der Drache als Brunnenmotiv, ferner das im Schwanzende steckende Schwert finden wir auf Bildern, als Seidenstickereien, Holz- und Elfenbeinschnitzereien verwertet. Meistens umklammert ein einköpfiger Drache das Schwert. Ferner ist die Urashima-Sage von der größten Bedeutung für die darstellende Kunst. Dem Urashima-Märchen liegt eine der allerältesten Legenden in der japanischen Sprache zugrunde. Das Märchen ist zuerst von Junker von Langegg in seinen japanischen Teegeschichten deutsch erzählt. Diese Legende von Urashima's Fahrt nach dem immergrünen Lande ist chinesischen Ursprungs. Vergleicht man aber das Märchen mit den Überlieferungen im Kojiki und Nihongi, so finden wir in den Sagen über die Brüder Hoderi und Howori Ähnlichkeiten, welche vermuten lassen, daß eine Urerzählung von einer früheren Seefahrt beiden zugrunde liegt. In der Sage von dem Streite der beiden feindlichen Brüder gelangt der jüngere zur Unterwelt und erhält bei der Rückkehr von seinem Schwiegervater zwei Juwele, das Flutsteige-Juwel und das Flutebbe-Juwel, mit Anweisungen, seinen Bruder zu quälen und zu unterwerfen. Dies geschieht auch. Diese Sage hat für die alten japanischen Künstler und Dichter eine Fülle von Anregungen gegeben, da nach der Genealogie der jüngere Götterjüngling der Großvater des ersten geschichtlichen Kaisers Jimmu Tenno ist. Besonders die Shintoisten haben dieser Sage hervorragende Aufmerksamkeit geschenkt. Die beiden Flutjuwele bilden Motive für Stickereien, sie kommen ferner in den Wappen japanischer Adelsfamilien vor, auch sind sie in Form von Kristall- und Glaskugeln als kunstgewerbliche Erzeugnisse in ganz Japan verbreitet. Als alte Malereien sind bekannt die drachenartigen Ungeheuer, die in die Meerestiefe zurückkehren und das einsame Kormoranhaus am weiten Meeresstrande. Ebenfalls verwertet ist die Zusammenberufung der Fische, um den verlorenen Fischhaken zu finden, und Howori's erste Zusammenkunft mit der Prinzessin am Brunnen. Viele alte Gebräuche in Japan sind nur nach Kenntnis dieser Sage zu verstehen. So z. B. die Wortspiele, welche entstehen, daß Angelhaken und Nadel gleichbedeutend Hari heißen und Leute Niemanden drängen, eine verlorene Hari zurückzugeben. In einigen Provinzen werden schwangeren Frauen in der Stunde der Niederkunft Kormoranfedern in die Hand gegeben. Die Liebeslieder dieser Sage haben die Gesangesart der Japaner beeinflußt, indem von dieser Zeit an derartig heilig gewordene geschichtliche Lieder durch immer höher erhobene Stimme gesungen werden. Nach dieser Weise des Vortrags haben sie ihren Namen „Hebegedichte" erhalten. Auch die mimischen Tänze der Haya-Bito finden ihren

Ursprung in dieser Sage. Das sind nämlich angeblich die Nachkommen des älteren Bruders Howori, die als kaiserliche Leibwächter und Spaßmacher am Hofe dienen mußten und in ihren Bewegungen die verschiedenen Stellungen des Howori nachmachten, wie er dem Ertrinken nahe war. Unter den Elfenbeinschnitzereien und Holzfiguren der neueren Zeit finden wir Gruppen von Affen, die in komischen Tanzstellungen dargestellt werden.

Unter den geschichtlichen Erzählungen darf nicht unerwähnt bleiben das geschichtliche Drama Chiu-Shin-Gura, die Vasallentreue, welches ein Volksbuch im wahrsten Sinne des Wortes geworden ist. Schon als Knabe lauscht der Japaner der Erzählung des Opfertodes der 47 Ronin und prägt sich die Namen der Helden ein. Dramatische Darstellungen einzelner Akte führen die Helden heute noch dem Volke in fesselnder Verkörperung vor die Augen, sie sehen sie leiden und kämpfen und sind Zeugen, wie die 47 Ronin die Rache an Moronawo ausüben. In den japanischen Buntdrucken und auf japanischen Gemälden finden wir die Hauptpersonen dieses berühmten Dramas wiedergegeben, eine ganze Reihe von Künstlern hat die 47 Ronin und ihren Führer Yuranosuke dargestellt.

Auch die letzten beiden großen Kriege der Japaner gegen China in den Jahren 1894 und 1895 und gegen Rußland 1904/1905 haben den japanischen Künstlern Anregungen gegeben. Es sind namentlich einzelne Heldentaten aus den Kriegen, die in Bildern verherrlicht worden sind.

Religion und Kultus der Chinesen und Japaner.

Da China die Heimat der meisten japanischen Industriezweige ist und diese mit dem Buddhismus in Japan eingeführt wurden, wie namentlich die Schrift, so wirkt auch in Japan der Buddhismus als Hauptträger der Kultur. Seine Kenntnis wird also notwendig zum Verständnis vieler Motive ostasiatischer Kunsterzeugnisse. Mit den buddhistischen Lehren, welche etwa 550 n. Chr. in Japan eingeführt wurden, gelangten auch eine Menge von chinesischen und indischen Sagen und Märchen nach Japan. Die eigenartigen Sitten und Gebräuche des Inselvolkes, ihre kriegerische Veranlagung und die nüchterne Lebensanschauung bewirkten aber, daß diese kontinentalen Geschichten umgeformt wurden. Die Vermischung buddhistischer Ideen mit den Uranschauungen der alten Japaner, welche auf religiösem Gebiete im Laufe der Jahrhunderte zugenommen hat, bewirkte eine Vermengung shintoistischer und buddhistischer Ideen. Den chinesischen Buddhapriestern ward es umso leichter, ihre Lehren in Japan auszubreiten und die alten Naturgötter der Japaner zu verdrängen oder durch buddhistische Heilige zu ersetzen, weil die japanische Naturreligion und der Ahnen- und Heroen-Kultus sich noch nicht zu einer Religion mit äußerem Gepränge ausgebildet hatte, als der Buddhismus sich in Japan ausbreitete. In der japanischen Kunst macht sich dieser hervorragende Einfluß des Buddhismus geltend. Wir finden in der Keramik, in den Seidenstickereien, Holzschnitzereien, Malereien und bei der Herstellung von Bronzen Buddha: Shaka-Muni und seine Schüler abgebildet. Auch die populären buddhistischen und Shinto-Götter und Göttinnen werden in den verschiedenen Künsten dargestellt. Nicht zu vergessen sind endlich die sieben Glücksgötter, welche in der japanischen Kunst eine ganz hervorragende Rolle spielen. Ihre verschiedenen Attribute bilden Motive für Stickereien. In keinem japanischen Haushalt fehlt das Bild oder die Figur eines dieser Glücksgötter. Wenn sie auch in ihrer Gesamtheit, wie sogar einige von ihnen, dem buddhistischen Legendenkreis angehören, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß der Buddhismus sich hier mehrere echt japanische Naturgottheiten angeeignet hat und sie umformte, und daß die Japaner dann wieder diese Heiligen ihren Anschauungen gemäß umgestalteten. Nach japanischem Glauben kommt alljährlich in der ersten Neumondnacht nach den Wintersolstitien, in der das alte Jahr scheidet und das neue beginnt, das Schatzschiff „Takarabune" nach Japan, welches die sieben Glücksgötter bringt, die ihre Gaben unter die Menschen verteilen. In dem Schatzschiffe verwahren die Glücksgötter die sieben Reichskleinodien, welche einst Momo-Taro, das Pfirsichkind, mit Hülfe eines Affen, eines Fasanes und eines Hundes, dem Teufel abgerungen hatte. Den sieben Reichskleinodien begegnen wir oft in der darstellenden Kunst der Japaner, namentlich gemalt oder gestickt, auf Gewändern und Decken. Es sind dies:

1. Ein Strohhut und ein Regenmantel aus Reisstroh, die angetan unsichtbar machen, Takara-Mono,

Svastika.

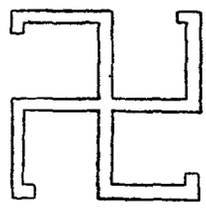


Abb. 26. Griechisches Hakenkreuz.

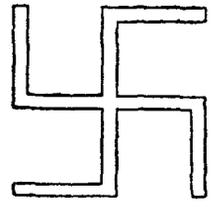


Abb. 27. Orthodoxe Form.

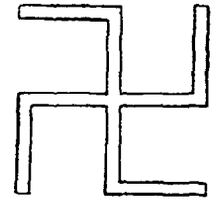


Abb. 28. Unorthodoxe Form.

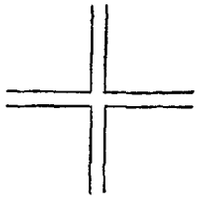


Abb. 29. Ursprung des Gammadion.

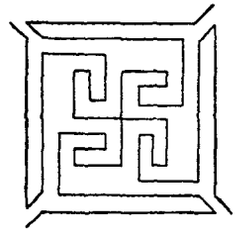


Abb. 30. Nandyârvarta.

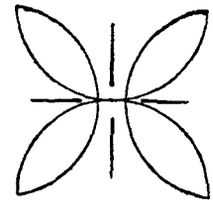


Abb. 31. Çrivatsa.



Abb. 32.



Abb. 33.



Abb. 34.

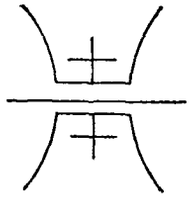


Abb. 35.

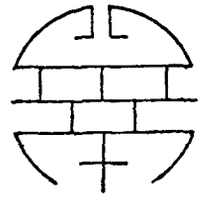


Abb. 36.

Bedeuten langes Leben.

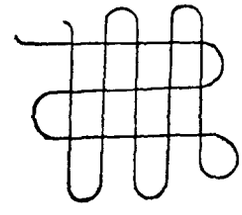


Abb. 37. Lamaistisches Zeichen.

2. zwei flammende Kristallkugeln, Michihinotama,

3. die sieben Kleinodien: Kristall, Gold und Silber, Bernstein, Perlmutter, Smaragd, Achat, rosenfarbige Korallen und Perlen.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist es nun, daß mit dem Buddhismus Zusammenstellungen und Verhältnisse, die auf buddhistische Lehren zurückzuführen sind, in Japan Eingang fanden und für die japanischen Künste maßgebend wurden. Einige der von China übernommenen Verhältnisse sind z. B.

die drei Lichter: Sonne, Mond und Sterne,
die drei Naturmächte: Himmel, Erde und Mensch,
die vier Kardinalpunkte: Nord, Süd, Ost und West.

Diese Kardinalpunkte stehen im Zusammenhang mit den fünf Hauptfarben der Chinesen: grün steht für Osten, weiß für Westen, rot für Süden, schwarz für Norden, gelb für Erde und blau für den Himmel. Das erklärt uns auch bei den chinesischen Vasen und Schalen sehr oft die Einteilung in Felder. Für die japanische Kunst kommen ebenfalls japanische Verhältnisse in Betracht, wie z. B. die drei schönen Aussichten, die acht schönen Ansichten, die sieben Kräuter usw.

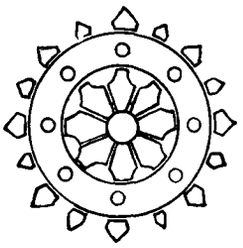
Symbolische Zeichen teils mystischen, teils religiösen Inhalts.

Eine Kenntnis der symbolischen Figuren, die in China und Japan gebräuchlich sind, ist unerläßlich für das Verständnis zahlreicher Ziermotive in der Kunst und im Kunstgewerbe der Japaner. Zunächst sind es geometrische Figuren, die dem buddhistischen Kultus angehören, Zeichen und Bedeutungen in sich schließend. Auf Seite 89 (Abb. 26—37) sind mehrere Zeichen abgebildet, welche dem frühesten Buddhismus angehören, bei näherer Untersuchung aber als uralte Kultuszeichen indischer oder vielleicht westasiatischer Völker angesprochen werden können. In der ersten Reihe sind die Henkelkreuze abgebildet. Rechts die beiden indischen Svastika und links zur Vergleichung das griechische Henkelkreuz. Das sind wohl die ältesten Kult- und Schriftzeichen der Urvölker Asiens, Zeichen des Segens oder des Lebens, uralte Zeichen Indiens, die mit dem Buddhismus über ganz Asien verbreitet sind. Die Svastika heißen japanisch Manji. Auch in Europa finden wir in fast allen Kultusformen, zumal der arischen Völker, die Svastika wieder. In der zweiten Reihe steht oben rechts das Zeichen der Wohlhabenheit, Çrivatsa, links daneben ein Diagramm, gute Wünsche bedeutend, oder der glückbringende Kreislauf, Nandyârvarta. In Europa finden wir Parallelen in den Trojaburgen, Irrgärten, Ringwällen. In der äußersten Ecke links ist das Zeichen, welches den Ursprung des griechischen Gammadion darstellt, und welches wir sowohl in Indien wie in Tibet, wie in China und Japan als Ziermotiv wiederfinden. Nun findet man in buddhistischen Höhlen im Westen Indiens die drei Zeichen, die in der dritten Reihe abgebildet sind, die am Ende und am Anfang von Inschriften wiederkehren. Es sind dies glückbringende Zeichen, die dem ältesten Buddhismus angehören. Das mittelste Zeichen ist das Symbol der berühmten Predigt Buddhas von Benares. In der untersten Reihe links finden wir Zeichen, die bei der chinesischen Astrologie gebraucht werden und langes Leben bedeuten. Auch das Zeichen rechts ist ein lamaistisches Zeichen für „lang", das für uns von besonderem Interesse ist, weil eine ganze Reihe von japanischen Wappen ihren Ursprung direkt aus diesem lamaistischen Zeichen abgeleitet haben, wie wir dies auf der Tafel XVI in 3, 4, 6 und 8 der japanischen Wappen sehen.

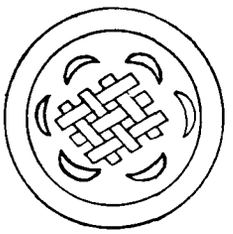
Das dem ursprünglichen Buddhismus angehörige Symbol des Rades Cakra, Symbol der Symmetrie, die Vollkommenheit des Gesetzes bedeutend, ursprünglich bei den alten Indiern Symbol der Herrschaft, ist ebenfalls in der japanischen darstellenden Kunst benutzt und besonders auch bei den Wappen der Adelsgeschlechter verwandt worden (Tafel XVI, Abb. 2, 10, 11, 12, 13, 14, 15), wie es gleichfalls ein Ziermotiv auf Gegenständen ist, die für Tempel, Priester oder die Kaiser Japans angefertigt worden sind. Auf Tafel XVI, Abb. 21 ist ein alter Stoff abgebildet, auf dem das Symbol des Rades, japanisch Rimbo, sich in der Mitte befindet. Die Szepter, japanisch Tokko, sind zu beiden Seiten dargestellt. Die Feuerkugel ist das Symbol der Erfüllung der Wünsche, auch in dem Wappen kehrt sie wieder, wie aus Tafel XVI, Abb. 7, ersichtlich ist. Die auf Tafel XVI, Abb. 16, 17 und 18 wiedergegebenen Wappen stellen Tomoe dar. Die Tomoe kommen in den Wappen als 1, 2 und 3 Tomoe zusammen vor, sie kehren



1



2



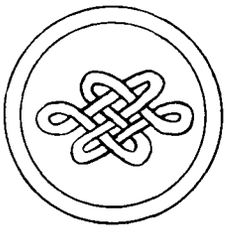
3



4



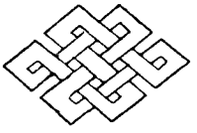
5



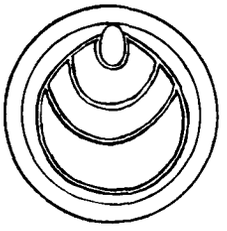
6



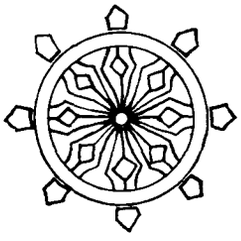
7



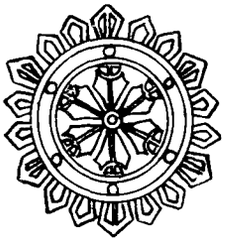
8



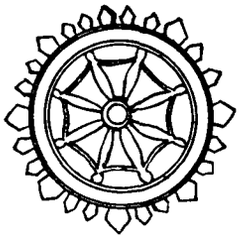
9



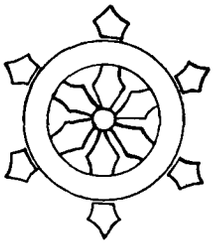
10



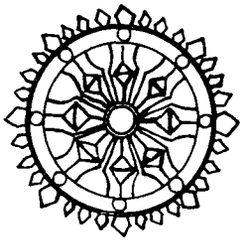
11



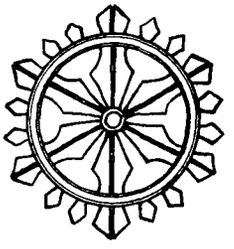
12



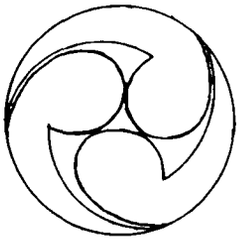
13



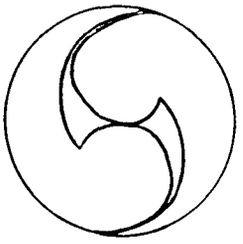
14



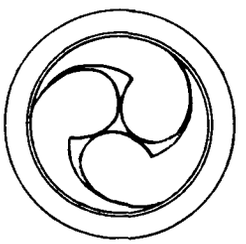
15



16



17



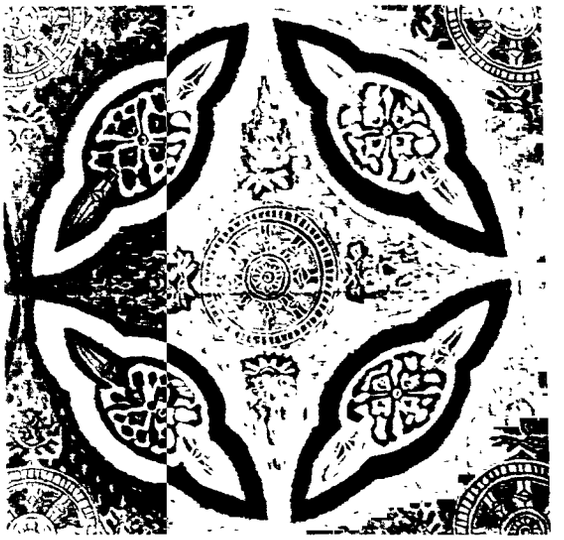
18



19



20



21

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

auch im koreanischen Wappen wieder. Über den Ursprung sind die Meinungen noch sehr verschieden. Die einen führen die drei Tomoe zurück auf die chinesischen Yin, Yang, Taiki; andere führen sie zurück auf Magatama, Edelsteine der alten Japaner, die nur Fürsten besitzen konnten und somit Zeichen der Herrschaft waren; sie sind von Quarz, Kristall, Serpentin und Nephrit und gehören mit zu den größten Seltenheiten Altjapans. Zu den symbolischen Zeichen gehören auch die Götterzeichen, Bonji. Das sind mit dem Buddhismus übernommene Sanskritzeichen, Anfangsbuchstaben indischer Gottheiten, wie Maricideva für japanisch Maristen, oder Vaiçramanadeva für japanisch Bishamonten. Wir finden diese Bonji in Japan als Ziermotive auf den Waffen, namentlich auf den Klingen der Schwerter. Ein Verzeichnis der in Japan gebräuchlichen Bonji habe ich in meiner Arbeit über die japanischen Schwerter veröffentlicht.

Motive, welche der Natur entlehnt sind.

Bei den Motiven, welche der Natur entlehnt sind, müssen wir unterscheiden:

1. Zwischen den Typen und Formen, die ganz bestimmten Überlieferungen von China entstammen und mit dem Buddhismus nach Japan eingeführt wurden. Tiere und Pflanzen, namentlich Sagentiere, werden in Anlehnung an chinesische Vorbilder dargestellt, und bei vielen erkennen wir, daß die Japaner diese Bilder verständnislos nachgeahmt haben. Bei den Malereien fällt die Steifheit auf, die widersinnige Stellung und das Fehlen der Perspektive, so daß hier oft Bilder und Verzierungen geschaffen sind in Japan, die mit chinesischen Originalen verglichen als minderwertig betrachtet werden müßten, wenn nicht die Japaner sehr oft bei der Herstellung dieser Motive große Sorgfalt verwandt hätten, und z. B. vorzügliches Porzellan und prachtvollste Farbenharmonie der gemalten Bilder den Wert erhöhten.
2. Wenn die Motive der Natur entlehnt werden und der Naturbeobachtung der Japaner entstammen, so finden wir, daß die japanischen Künstler mit den einfachsten Mitteln Großartiges geleistet haben. Der Flug der Vögel, besonders der Spatzen, der Reiher, der Raben, der Gänse ist so naturgetreu dargestellt, daß man oft vor wahren Kunstwerken staunend steht. Unter den Pflanzen sind es Kirschblüten, die verschiedenen Färbungen des Ahorns, die Paeonien und die vielen Arten der Chrysanthemen, die wir in vollendeter Art und Weise entweder gemalt, gestickt, gebrannt, oder als Einlagen auf Lack- oder Holzkästchen bewundern. Ich möchte hier einschalten, daß die japanischen Künstler niemals direkt nach der Natur zeichnen oder malen. Der Künstler prägt sich das Bild infolge vorhergegangener Naturbeobachtung so ein, daß er aus dem Kopfe zeichnen, malen oder sticken kann.

Wichtig ist nun bei Chinesen und Japanern die symbolische Bedeutung der Zusammensetzung von Tieren und Pflanzen infolge des Gleichklangs der ideographischen chinesischen Zeichen. Ich will hier nur einige wenige Beispiele geben: Hochbetagt heißt chinesisch mao, schreibt man mao mit einem anderen Zeichen, so heißt dies Katze. Tieh heißt der Schmetterling, schreibt man Tieh mit einem anderen Zeichen, so heißt es hochbetagt. Mei heißt Pflaumenblüte, mit einem anderen Zeichen heißt es allezeit. Chu heißt Bambus, mit einem anderen Zeichen aber heißt Chu beten. Wenn man nun Katze, Schmetterling, Pflaumenblüten und Bambus bildlich vereint, sei es als Stickmuster, sei es als Malerei, sei es als eine Verzierung auf einem Lackkasten oder einer Bronze, so bedeutet diese Zusammenstellung: Allezeit erflehen wir ein hohes Alter. Wenn man Jasminblüten und Schmetterlinge zusammenfügt, so bedeutet dies: Vorteile bis ins höchste Lebensalter. Die Svastikazeichen mit Fledermäusen zusammen abgebildet bedeuten zehntausendfaches Glück. Mein verstorbener Freund Professor Dr. Wilhelm Grube hat in seiner Arbeit zur Pekinger Volkskunde, abgedruckt in den Veröffentlichungen des Königlichen Museums für Völkerkunde, im 7. Bande mehrere Erklärungen von Stickmustern angeführt, die derartige Kombinierungen zeigen.

Ferner sind die Zusammenstellungen von Pflanzen nach den Regeln der japanischen Blumenkunst wichtig. Wer in Japan Pflanzen darstellt, muß sich nach den Regeln der Blumenkunst richten. Die Blumen und Pflanzen

überhaupt haben nicht nur symbolische Bedeutung, sondern auch ihr Arrangement ist von Wichtigkeit. Die ganze Blumenkunst der Japaner ist mit dem Buddhismus von Indien über China eingeführt, also indischen Ursprungs, aber die Japaner haben doch diese Kunst auf eigene Art weiter ausgebildet. Die Kunst, Blumen zusammenzustellen, ist hauptsächlich eine Beschäftigung gelehrter Männer, besonders der Priester und Damen der besseren Gesellschaft. Diese Kunst hat sich ausgebildet im Zusammenhang mit der chinesischen Philosophie, mit den Regeln der Kunst und dem überlieferten Aberglauben. Die japanischen Teegesellschaften und die Räucherspiele haben Veranlassung gegeben, daß sehr verschiedene Arten der Zusammenstellungen von Pflanzen Mode geworden sind. Bei der Anordnung von Pflanzen bilden die Richtungslinien, welche die Stämme und Zweige nehmen, die Basis. Es sind Fehler zu vermeiden, wie Parallelen zu schaffen, doppelter Fall und Kreuzwege. Auf Tafel XVI, Abb. 19 sehen Sie ein Pflanzenarrangement, welches nach den Regeln der Kunst geschaffen ist. Auch die Gefäße und Behälter haben sich den verschiedenen Arten anzupassen. So nimmt man flache Gefäße, Becken und Schalen für Wasserpflanzen. Eine ganze Industrie ist entstanden, um die verschiedensten Arten von Gefäßen, Körben, Vasen, Brettern, Ständern, herzustellen, die für Blumenzusammenstellungen in Betracht kommen. Auch Pfeilertafeln kommen zur Anwendung für daran anzuhakende Blumengefäße. Zur Befestigung der Zweige und einzelner Pflanzenstiele dienen verschiedene Arten von Befestigern. Wenn diese sichtbar sind, wählt man Phantasiebefestiger in Form von Schleifen, Bändern, Krebsen, Steinen usw. Bei den zu wählenden Pflanzen muß man darauf achten, daß dieselben nach der Jahreszeit ausgelesen werden. Frühlingsblumen sind Pflaumen- und Kirschblüten, Sommerblumen Wistaria, Iris, Paeonien und Lotosblumen, Herbstblumen sind Chrysantheme. Die Chrysantheme sind die Nationalpflanzen Japans. Die großen Gartenfeste des kaiserlichen Hofes zur Zeit der Chrysanthemumblüten reichen bis zum 9. Jahrhundert hinauf. In Japan gibt es 260 verschiedene Farbenunterschiede. Bei den Zusammenstellungen von Pflanzen ist ferner darauf zu achten, daß solche vermieden werden, die eine böse Bedeutung haben: Rhododendron, weil sie giftig sind. Kamelien, weil die Blüten leicht abfallen. Lotos, Magnolien, Azaleen, Orchideen, Morgenblüten, Daphne (Jinchoke) und Hinoki sind für Glückwünsche zu vermeiden. Ahorne werden dagegen sehr geschätzt, ebenso Kirschblüten, Paeonien, Wistaria usw. Zur Zeit des neuen Jahres werden Pinie, Bambus und Pflaumenblüten zusammengesteckt als Glück bedeutende Pflanzen. Die verschiedenen Künstler Japans, die nun Pflanzen darstellen, haben darauf zu achten, daß sie keine verbotenen, sondern nur geeignete Verbindungen wählen, und daß auch die Art und Weise der Anordnung der Zweige und Stämme nicht gegen die Regeln der Kunst verstößt. Es würde ganz unmöglich sein, einem Japaner ein Geschenk zu machen, bei dem Versehen in der Zusammensetzung von Pflanzen vorkommen. Selbst das vorzüglichste Material und die sorgfältigste Ausführung würden den Mangel nicht ersetzen. Bei großen Festen, bei denen gelehrte Japaner oder Japaner aus den höheren Kreisen zugegen sind, muß man bei Blumenarrangements, die auf den Speisetischen aufgestellt werden, oder die zur Ausschmückung der Empfangsräume dienen, stets Sachverständige zu Rate ziehen, damit in den Anordnungen keine Fehler gemacht werden, oder man muß bei kleineren Festen sich auf solche Pflanzen und Blüten beschränken, von denen man weiß, daß sie keinen Anstoß erregen können.

Überblicken wir nun noch einmal alle die japanischen Motive, so werden wir erkennen, daß sie alle vom Standpunkt der Nützlichkeit, der Belehrung, des Hinweises auf nationales geistiges Gut, wie von dem des guten Omens gewählt sind. Es fällt uns ferner bei denen der kunstgewerblichen Erzeugnisse, namentlich der Kleinkunst, auf, daß die japanischen Künstler sich an unseren Verstand wenden, und daß sie Prunk und leere Phrasen vermeiden. Ich schließe mich den Ausführungen des Professors Graul an, welcher sagt: „Wenn wir in deutschen Landen uns eine Volkskunst schaffen wollen, so müssen wir zuerst eine bessere Geschmackskultur in viele Kreise tragen, damit das Verlangen und die Freude an zwecklosem Ziergerät aufhört." Das japanische Kunstgewerbe zeigt uns auf alle mögliche Weise die Wege, die wir einzuschlagen haben.

Kleine Mitteilungen.

Museen.

Türkische Inschriften im Nationalmuseum zu Budapest. Das Ungarische Nationalmuseum ist außer dem Ottomanischem vielleicht am meisten berufen, Denkmäler des Islam in Europa zu sammeln. Es ist nicht so sehr die Verwandtschaft der beiden Volksstämme, des Magyarischen und des Türkischen, als eher jene 160 Jahre der Türkenherrschaft in Ungarn, die das Land dazu prädestinieren, die geschichtlichen Tatsachen der mächtigsten Entwicklung und des langsamen Abfalles des Islam in Europa darzustellen. Die muhammedanische Ausstellung zu München (1910) hat es ganz eigentümlicherweise zu Wege gebracht, aus ihrer „Türkenkriege" betitelten Abteilung die ungarländischen Denkmäler zu eliminieren; wo doch eben in der bei diesem Ausstellungsteil vorherrschenden waffengeschichtlichen Beziehung ganz beträchtliche Vorarbeiten — auch in einer dem westlichen Forscher zugänglichen Sprache — existieren. In richtiger Erkenntnis dessen, was Denkmälervorrat für Geschichtsforschung bedeutet, konnte das Ungarische Nationalmuseum nicht umhin, sein Augenmerk auch insbesondere auf den inschriftlichen Nachlaß der Türkenzeit zu richten und es gelang ihm, eine Reihe von Inschriften sowohl im Original, wie in Kopien aus dem Reiche herbeizuschaffen, die mit der Zeit geeignet sein dürften, den Anstoß oder Kern eines Corpus inscriptionum Turcicarum abzugeben, über dessen Wichtigkeit sich vor den Lesern dieser Zeitschrift zu verbreiten, gewiß als überflüssig erscheinen dürfte, und das sich mit der Zeit auch auf datenenthaltende Waffenstücke erstrecken sollte.

Es sind das, außer einigen Grabsteinen aus Ofen, von der bekannten turbanbekrönten Form, zumeist Inschriften von Gebäuden, die vielfach auch künstlerisch, sowohl im Duktus, wie ihm Randornament recht ansehnliche Leistungen darstellen. Ich bringe sie hier, um eben einmal den Anfang zu machen, im Auszuge; die Lesung verdankt das Museum dem Prof Kúnos-Budapest.

Aufschrift (Orig.) von einem Derwischheim oder Amtsgebäude (Imáret), ohne Ortsangabe. Aus dem Jahre 1070 H. (= 1659 chr.).

Aufschrift (Orig.), Loblied des Dichters Sidki auf Jemanden, der in Buda (Ofen) einen Donjon errichten ließ. Die Tafel war an der Mauer der Ofener Festung angebracht. Aus dem Jahre 1078 H. (= 1667 chr.).

Kible-numa (Orig., Orientierungstafel für die Weltgegenden). Der Dichter verherrlicht den Errichter der Tafel, Mahmud. Aus dem Jahre 1079 H. (= 1668 chr.).

Inschriften (Orig.) von einem Gebäude; der Dichter Diafer verherrlicht den Sultan Mehemed-Khan. Aus dem Jahre 1101 H. (= 1689 chr.).

Inschriftstein. (Orig.) Lobesverse des Dichters Emin auf Mustafa, welcher Siegelbewahrer und Defterdar in Belgrad war und im Kriege fiel. Aus dem Jahre 1153 H. (= 1740 chr.). Die Reime sind fehlerhaft.

Gypsabguß einer türkischen Inschrift mit dem Loblied auf einen öffentlichen Brunnen in Belgrad. Aus dem Jahre 1153 H. (= 1740 chr.). Dr. G. S.

Bildungswesen im Orient.

Auf der **Hauptversammlung des Deutschen Vorderasienkomitees,** das am 7. Dez. in Frankfurt a. M. unter dem Vorsitz von Exz. Generalleutnant von Hoffmeister-Heidelberg tagte, wurde die Zuweisung aller bisher eingelaufenen Bücherspenden für die zuerst in Baghdâd in Angriff zu nehmende Deutsche Vorderasienbibliothek beschlossen sowie die Verwendung von vorläufig 2000 Mk. für die zum systematischen Ausbau notwendigen Bücherankäufe. Weitere Zuwendungen gingen dem Deutschen Vorderasienkomitee ein von Kommerzienrat Königl Württ. Konsul Arnhold-Dresden, Kommerzienrat Kaiserl. türkischer Konsul Siegfried Bach-Nürnberg, Fritz Baedecker-Leipzig, Kommerzienrat Cahensly-Limburg a. d. Lahn, Oberst v. Diest-Wannsee bei Berlin, Landwirtschaftsinspektor Fritz Keiser-Wiesbaden, Verlagsbuchhändler August Keller-Frankfurt a. M., Max Kitte-Leipzig, Dr. von der Nahmer-Köln, Dr. Edmund Naumann-Frankfurt a. M., Verlagsbuchhändler Geheimer Kommerzienrat von Neven-Dumont-Köln, Geh. Hofrat v. Sieglin-Stuttgart, Regierungsrat Dr. Witting-Berlin, Direktor der Nationalbank für Deutschland.

Meldungen zum Beitritt zum D. V. A. C. sowie sonstige Zuwendungen an den Schriftführer Dr. Hugo Grothe (Red. d. Orient-Archivs, Leipzig-Gohlis, Berggartenstr. 2b).

Das **deutsche Johanniterhospital** in Beirut feierte im November 1911 sein 50jähriges Bestehen. Die ärztliche Versorgung desselben geschieht durch die amerikanischen Professoren des Presbyterian College, die in diesem Hospital auch für ihre Studierenden praktische Unterrichtskurse abhalten. Deutsche Ärzte haben an dieser Stelle merkwürdigerweise bisher noch keine geregelte amtliche Tätigkeit entfalten können.

Vorträge.

In der allgemeinen Versammlung der Schlesischen Gesellschaft zu Breslau am 20. November: Dr. Günther Roeder, Privatdozent an der Universität über „Ein Totenfest in Ägypten nach den Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft bei Abusir".

Im Gewerbeverein zu Freiburg am 21. November: Assistent Lüttich aus Dresden über „In Brussa in Kleinasien und auf den Prinzeninseln im Marmarameer".

In der Aula der Technischen Hochschule vor den Mitgliedern des Vereins zu Dresden am 24. November: Professor Blanckenhorn aus Berlin über „Die Hedschasbahn".

In der Deutschen Orientgesellschaft zu Frankfurt a. M. am 27. November: Privatdozent Dr. Walter Wreszinski über „Die Ausgrabungen bei Abusir und die altägyptische Tempelbaukunst".

In der Deutschen Orientgesellschaft zu Berlin am 28. November: Dr. Schubart über „Was uns die Papyrusfunde lehren" und Prof. Dr. Steindorff aus Leipzig über „Die Frau im alten Ägypten".

In einem vom Verein für jüdische Geschichte und Literatur in Gemeinschaft mit der Zionistischen Ortsgruppe, den beiden Logen und anderen jüdischen Institutionen zu Hamburg am 28. November: Dr. Jampel aus Schwedt a. O. über „Die Ausgrabungen in Elephantine (Ägypten)"

Im Royal Anthropological Institute in London am 1. Dezember: Prof. von Luschan-Berlin über „Die älteste Bevölkerung von Vorderasien."

Im Verein für Erdkunde zu Dresden (18. Nov.), der Gesellschaft für Geographie u. Statistik zu Frankfurt a. M. (6. Dez) und in der Deutschen Kolonialgesellschaft zu Hamburg (12. Dez): Dr. Hugo Grothe über „Tripolitanien, Natur, Bevölkerung und Wirtschaft".

In der Münchner Orientalischen Gesellschaft am 9. Dez.: Prof. Dr. Hell-Erlangen über „Der heilige Krieg".

In der Abteilung Berlin-Charlottenburg der Deutschen Kolonialgesellschaft Prof. Dr. Aloys Kraus-Frankfurt a. M. am 4. Dez. über: „Die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Indiens".

In der Abteilung Königsberg der Deutschen Orientgesellschaft am 16. Dez Prof. Dr. von Luschan-Berlin über „Griechenland und der Orient".

Persönliches.

Prof. Dr. Martin Hartmann, Lehrer des Arabischen am Seminar für Orientalische Sprachen in Berlin, beging am 9 Dezember seinen 60. Geburtstag. Hartmann ist als Linguist wie als Islamforscher in weitesten Kreisen, namentlich auch im Auslande, bekannt. Er war früher 11 Jahre hindurch im arabischen Orient (in Beirut) in amtlicher Stellung als Kanzler-Dragoman des Kais. deutschen Konsulats tätig — sein arabischer kleiner Sprachführer hat Tausenden treffliche Dienste getan — und hat später eine Reihe größerer Reisen im Orient ausgeführt, so in Syrien und in Ost-Turkestan. Von letzterer hat er eine bedeutende wissenschaftliche Ausbeute (Handschriften, Drucke, Inschriften) heimgebracht. Am Seminar für Orientalische Sprachen, das im nächsten Jahr auf eine 25jährige Tätigkeit zurückblickt, wirkt ununterbrochen Hartmann seit seiner Begründung. Seine Veröffentlichungen, die die verschiedensten Gebiete der Philologie, der Geographie, der Geschichte, der Altertumskunde und des Islams behandeln, sind überaus zahlreich. Hervorgehoben seien an dieser Stelle seine Werke: Lieder der Libyschen Wüste. Leipzig 1899. Beiträge zur Kenntnis der Syrischen Steppe. Zeitschrift d. D. Palästinavereins. Bd. XXXIII. Der islamische Orient. Band I. Berlin 1899. Chinesisch-Turkestan. Geschichte, Verwaltung, Geistesleben und Wirtschaft. Halle a. S. 1908. Der islamische Orient. Band II. Die arabische Frage. Leipzig 1909. Der islamische Orient. Band III. Unpolitische Briefe aus der Türkei. Leipzig 1910. Der Islam. Geschichte, Glaube, Recht. Ein Handbuch. Leipzig 1909.

Weniger den Ausbau schon bestehender als die Erschließung neuer, wenig angebauter Gebiete hat sich Hartmann zur Aufgabe gestellt. Ihn fesselt weniger die Linguistik und reine Philologie als die soziologisch orientierte, lebenswarme Kulturgeschichte der islamischen Völker in Vergangenheit und Gegenwart. Es ist sein lebhaftes Bestreben, dieser Wissenschaft vom Islam (Islamkunde), die gegenüber der semitischen Philologie in Deutschland bis vor nicht langer Zeit nur verhältnismäßig geringe Beachtung gefunden hatte, den ihr gebührenden Platz an den staatlichen Anstalten zu verschaffen. Unter seiner Leitung finden seit 1910 Vorlesungen und Übungen über Islamkunde am Orientalischen Seminar in Berlin statt. Nur das Hamburger Kolonialinstitut, das 1908 eine eigene Professur für Islamwissenschaft schuf, pflegt heute neben Berlin durch Heinrich Becker diese Disziplin. G.

Zur Feier der 40jähr. Lehrtätigkeit von Goldziher, des Begründers der Islamwissenschaft, entsandten verschiedene europäische Akademien und Universitäten ihre Vertreter nach Budapest. Von deutscher Seite nahmen an der Erinnerungsfeier dieses Tages (17. Dez.) Prof. Becker vom Kolonialinstitut in Hamburg und Prof. Jacob-Kiel teil.

Vermischtes.

„Beihefte zum Islam". Prof. C. H. Becker schreibt in seiner Zeitschrift „Der Islam" Band II, Heft 4: „Seit dem Erscheinen des Islam sind dem Unterzeichneten wiederholt wertvolle Manuskripte angeboten worden, deren großer Umfang ein Erscheinen im Islam ausschloß. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß es an einem Publikationsorgan für Arbeiten fehlt, die — für Zeitschriften zu umfangreich — sich doch auch wieder nicht für eine gesonderte Buchausgabe eignen. Jedermann weiß, wie schwer solche oft höchst wertvolle wissenschaftliche Studien unterzubringen sind. Deshalb begrüßt es der Unterzeichnete mit Freude und Dankbarkeit, daß die Verlagsbuchhandlung Karl J. Trübner auf seinen Antrag sich entschloß, dem Islam zwanglose Beihefte unter dem Titel „Studien zur Geschichte und Kultur des islamischen Orient" beizugeben. Das erste Heft bringt eine grundlegende Arbeit über „Das Staatsrecht der Zaiditen" von R. Strothmann."

In Frankfurt a. M. ist ein **Verein für Orientalische Sprachen** am 19. September 1911 gegründet worden. Er verfolgt den Zweck, die Kenntnis außereuropäischer Sprachen und Literaturen, insbesondere derjenigen Chinas, Japans, Indiens, des malayischen Archipels und der deutschen Schutzgebiete, durch Vorträge und Lehrgänge zu fördern. Die Mitgliedschaft wird erworben durch Zahlung eines Jahresbeitrags von mindestens 3 Mark (für Auswärtige 2 Mark) oder durch eine einmalige Zuwendung von 300 Mark. Das Geschäftsjahr des Frankfurter Vereins für Orientalische Sprachen beginnt am 1. Oktober und endet am 30. September. Den Vorsitz hat General-Konsul Müller-Beeck übernommen.

Von den Einzelvorträgen des Winterhalbjahrs 1911/12 (Anfang: 24. Oktober, Lokal: Musterschule, Oberweg 5) nennen wir folgende: 7. November: Malayische Tierfabeln, Dr. Lüring; 5. Dezember: Japanische Märchen, General-Konsul Müller-Beeck; 6 Februar: Sprachen und Literaturen der dravidischen Völker Südindiens, Pfarrer Bader; 27. Februar: Malayische Literatur, Dr. Lüring; 26. März:

Übersicht über die chinesische Literatur, General-Konsul Müller-Beeck. (Diese Vorträge sind für die Mitglieder frei.)

Die Lehrgänge (Gebühr 5 Mark) sind die nachstehenden: 1. Einführung in die chinesische Schrift und Sprache, Dr. Lüring; Einführung in den Hakka-Dialekt, Pfarrer Flad. 2. Einführung in die japanische Schrift und Sprache, Akino. 3. Einführung in die malayische Sprache, Dr. Lüring. 4. Einführung in das Samoanische, Sanitätstierarzt Neffgen; Einführung in das Neupersische, Arthur Heyne. 5. Übersicht über die asiatischen Sprachen und Literaturen, Dr. L. M. Schütz; Einführung in die Sudansprachen, speziell die Aschantisprache, Missionar Gsell; Einführung in das Hausa, Professor Mischlich; Landeskunde von Togo, Kamerun und Südwestafrika, Prof. Mischlich.

—t—

Berichtigung.

Der Sanct Georg zu Ofen. Prof. Georg Jacob (Kiel) veröffentlichte Heft 1, S. 10, eine Beschreibung aus Evlia Cselebi's Reisebeschreibung über ein St. Georgsbildnis zu Ofen. In der Übersetzung der betr. Stelle ist jedoch nicht „vor dem Tore", sondern „über dem Tore" zu übersetzen (vgl. Karácson's Ausgabe, Budapest, Verl. d. Acad., 1904, S. 242), da, wie das Folgende zeigt, hier nicht von einer freistehenden Statue die Rede ist. Vielmehr bezieht sich die Stelle auf ein Tympanonrelief der — leider nur — aus der Literatur bekannten St. Georgskirche, die einst oben in der Festung bestanden hatte, und die während der ganzen Türkenzeit teils als Moschee (Sulejman-Chan-, oder Feth-, d. h. Sieges-dschamisi), teils als Waffendepôt gedient hatte. So fand dieselbe der Jesuitenpater Paul Tafferner vor, als er im Jahre 1666 von Kpel kommend, Ofen besuchte. Er schreibt darüber (Tafferner, Paulus, S. I., Caesarea Legatio. Viennae, 1672, 12°, S. 173ff.): „In der Mitte der Festung steht das dem heil. Georg geheiligte Gebäude, das teilweise zur Moschee umgeändert wurde, teilweise aber als Waffendepôt dient. Über dem Torwerke stellt ein ganz wunderbar geschnittener Stein die Gestalt des Märtyrers dar, aber seines Kopfes erbarmungslos beraubt, ja sogar dem Drachen unter seinen Füßen widerlief durch das ungestüme Verlangen nach Zerstörung keine Gnade".

Der türkische Name der Kirche (Feth-dschamisi) stammt daher, weil von hier aus der Sieg des türkischen Heeres am 27. Aug. 1541 verkündet wurde. (Vier warhafftige Missiue. Die andere eyns so in der belegerung bey der Königin imm Schlos gewest, wie es mit Ofen, vor und nach der belegerung ergangen. o. O., 1442. S. 40.) Die Kirche kam nach der christlichen Zurücknahme Ofens in die Hände der Jesuiten, war aber so zerstört, daß nur zwei Mitglieder des Ordens darinnen ein bewohnbares Zimmer fanden, das ihnen zugleich als Kirche, Vorratskammer und Keller diente, während ihre Küche sich unter freiem Himmel befand. Sie waren gezwungen die Ruinen zu verlassen, worauf das ganze Gebäude im J. 1687 abgerissen wurde. Bei dieser Gelegenheit mag auch das Georgsrelief endgültig verschwunden sein.

Infolge des hier Vorgebrachten ist natürlich die Angabe Jacobs's unzutreffend, das „alte Standbild" stehe noch heute auf der Mathiasstiege. Dieses Standbild ist nämlich ein moderner Abguß der bekannten Georgsstatue im Hradschin zu Prag, eines Werkes der ungarischen Meister Georg und Martin von Klausenburg, und wurde im Jahre 1900 auf seinem heutigen Platze aufgestellt.

Vergl. über das Original außer ungarischen Autoren: Wenrich, Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit: Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde XXII, S. 63f. und Victor Roth, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen: Studien zur deutschen Kunstgeschichte LXXV, S. 9ff.

Budapest, am Nationalmuseum. Dr. G. Supka.

Bücher-Besprechungen.

Hoffmeister, E. v.: Kairo-Bagdad-Konstantinopel. Mit 11 Vollbildern und 157 Abbildungen, fast nur nach Originalaufnahmen des Verfassers, im Text, sowie einer Kartenbeilage. Leipzig und Berlin 1910. Druck und Verlag von B. G. Teubner. 262 S.

Hoffmeister, E. v.: Durch Armenien, eine Wanderung und der Zug Xenophons bis zum Schwarzen Meere. Eine Mititär-geographische Studie. Mit 5 Vollbildern, 86 Abbildungen, meist nach Originalaufnahmen des Verfassers, 2 Kartenskizzen im Text sowie 2 Kartenbeilagen. Leipzig und Berlin 1911. Druck und Verlag von B. G. Teubner. 251 S.

Bedeutende Strecken sind es, die von einem früheren höheren deutschen Offizier zwecks Studiums der Natur, des Volkstums und der Geschichte des Orients durchmessen wurden. Und es sind solche, die im Vordergrunde des deutschen wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Interesses stehen, nämlich Syrien, Mesopotamien, Kleinasien und Armenien. Auf seinem ersten, viele hundert Kilometer langen Zuge durchquerte der Verfasser, nach einem Besuche von Ägypten und Palästina von Damaskus über Palmyra nach Der-es-sor, die Steppe der syrischen Wüstentafel, folgte dem vielgenannten Karawanenwege den Euphrat abwärts über Ana und Hit bis Feludja und wandte sich von hier nach Baghdâd. Von dieser Metropole des unteren Mesopotamiens schritt Generalleutnant von Hoffmeister der Tigris aufwärts bis Mošul und lernte auf der eingeschlagenen Route Nišibin, Mardin, Weranschehr, Biredjik das gesamte Obermesopotamiên kennen und wandte sich schließlich über den Amanus in die kilikische Ebene — Strecken, in denen eben der Weiterbau der Baghdâdbahn vor sich geht — und weiter über den kilikischen Taurus nach Eregli, von wo er die anatolische Eisenbahn bis Konstantinopel benutzte. Die zweite Wanderung galt den wichtigsten Teilen von russisch und türkisch Armenien. Poti, Tiflis, Karš, Ani, Erserum, Trapezunt und Kerašund sind die Hauptetappen dieser Fahrt. Es liegt auf der Hand, daß der Autor durch solche weit ausspannenden Reisen seinen Blick schärfen konnte und uns auf Grund seiner Beobachtungskunst über Land und Leute jener Gegenden fesselnde Momentbilder zu bieten weiß. Die äußerst gefällige Form der Darstellung des Gesehenen erhöht den Reiz der vorliegenden Schilderungen. Die Skizzierung der Landschaften

verrät die Liebe zur Natur und zu ihren wechselnden Formen und Gestalten; die Charakterisierung der ihm begegneten Menschen zeigt Humor und Liebenswürdigkeit des Schildernden. Politisch-wirtschaftliche Gesichtspunkte treten in dem Kapitel über die Baghdâdbahn hervor, militärische Erwägungen bei der Skizzierung des Gefechtsfeldes von Kars und der ausführlichen Behandlung des Marsches der zehntausend Griechen. Bei letzterer treten allerdings die äußerst interessanten und bisher noch nicht gepflogenen, also sehr verdienstlichen Untersuchungen über Heeresgliederung, Gefechtsstärke und Taktik, Befehlsverhältnisse, Disziplin, Tross, Unterkunft, Verpflegung, Sanitätswesen hinter geographisch-historischen Studien zurück. Man wird in diesem Kapitel einen genauen Verweis auf die Ansichten von hervorragenden Historikern und Geographen vermissen. Die Literaturrundschau ist an der Spitze des Werkes in einer Auswahl gegeben, bei der die Gesichtspunkte der Auslese nicht recht erkennbar sind. Entweder müßte auch bei nicht streng wissenschaftlichen, sondern auch im guten Sinne populär gehaltenen Werken die Literatur vollständig gegeben werden — so tat dies z. B. Edmund Naumann in seinem vorzüglichen Buche „Vom Goldenen Horn zu den Quellen des Euphrat" — oder sie muß dort jedes Mal zitiert werden, wo der Autor aus fremder Quelle schöpft oder die Ansicht eines anderen Reisenden bekämpft. Ungemein reich ist der Bilderschatz in beiden Hoffmeister'schen Büchern. Was die photographischen Materialien betrifft, die der Ethnographie jener Gegenden zu dienen haben, so wäre eine strengere Wahl und eine detailiertere Angabe von Stammes- und Ortsherkunft der Typen manchmal erwünscht. Dies gilt namentlich von den zahlreichen überaus reizvollen Frauen- und Mädchentypen (Araberinnen, Kurdinnen, Armenierinnen, Kaukasierinnen), die entschieden den guten Geschmack des Verfassers beweisen, aber in der Art der Aufnahme etwas zu viel Pose zeigen, um als ethnographisch echt wirken zu können. Gr.

J. C. E. Falls. Drei Jahre in der Libyschen Wüste. Reisen Entdeckungen und Ausgrabungen der Frankfurter Menasexpedition (Kaufmannsche Expedition). Mit einem Geleitwort von Monsignore Dr. Carl Maria Kaufmann und 192 Abbildungen zumeist nach Originalaufnahmen sowie zwei Karten. Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung. Gr. 8°. (XVIII und 344 S.) Mk. 8.50; geb. in Leinwand Mk. 10.—.

Die Wiederauffindung und Ausgrabung einer gewaltigen altchristlichen Stadt mit dem berühmten, lange vergeblich gesuchten ägyptischen Nationalheiligtum (Menastempel) in der libyschen Wüste war das hervorragenste wissenschaftliche Resultat der vom bekannten Frankfurter Archäologen Msgre Kaufmann und seinem Vetter, dem Verfasser dieses Werkes, unternommenen dreijährigen Forschungsreise in Afrika. Man darf dieses Resultat der „Frankfurter Menasexpedition" als eines der wichtigsten Ereignisse des letzten Jahrzehnts bezeichnen, das die christliche Altertumskunde aufzuweisen hat. Die Suche nach der geheimnisvollen Stadt unter großen Beschwerden und ständigen Gefahren, ihre Entdeckung in der Wüste in einem Augenblick, wo alle Mühe gescheitert schien, die Ausgrabung des „altchristlichen Pompeji" aus tausendjährigem Dornröschenschlafe mit Hilfe von Beduinen, eine bedeutende Arbeitsleistung, die zwei volle Jahre währte, werden uns in plastischer Schilderung im ersten Teile des Werkes veranschaulicht. In der zweiten Hälfte des reich illustrierten Bandes schildert Falls dann Land und Leute der libyschen Wüste sowie der bisher so gut wie unbekannten, aber historisch und ethnographisch hochinteressanten Gegenden Nordwestägyptens, namentlich der alten Provinzen der Mariut und Marmarika, die an den Grenzen der Kyrenaika liegen. Das reiche Material der Frankfurter Expedition, das mehrjährige Leben unter den Eingeborenen, die ausgedehnten Karawanenreisen des Verfassers, die ihn u. a. als Gast des Vizekönigs von Ägypten tief ins Herz der Wüste, zur Oase des Sonnengottes führten, befähigten denselben, ein Werk vorzulegen, das die Achtung vor jener mit beispielloser Ausdauer und zähem Mut durchgeführten Expedition in immer weitere Kreise tragen wird. Gr.

Wilhelm Filchner. Das Rätsel des Matschu. Eine deutsche Tibet-Expedition. Mit 67 Vollbildern, zahlreichen Skizzen und Abbildungen im Text sowie 3 Karten. Berlin 1907, E. S. Mittler & Sohn, Königliche Hofbuchhandlung. Mk. 6.50; geb. Mk. 8.—.

In höchst anschaulicher und packender Form schildert Filchner, der bereits in seinem Werke „Ein Beitrag zur Geschichte des Kloster Kumbum in Tibet" (mit 39 Tafeln, 3 Karten u. Abb. im Text. Berlin, Mittler & Sohn) ein Beweis von trefflicher Beobachtung und Schilderungskunst gab, in einem bei E. S. Mittler & Sohn in Berlin erschienenen Werke „Das Rätsel des Matschu" seinen an gefahrvollen Erlebnissen und an wissenschaftlichen Resultaten reichen Zug zum Oberlauf des Gelben Flusses (Matschu), auf dem es ihm gelungen ist, den am wenigsten bekannten Teil Zentralasiens, Nordost-Tibet, diagonal zu durchqueren. Dieses Gebiet war bisher von den Forschern gemieden worden wegen seiner Unwirtlichkeit wie auch wegen der dort ansässigen berüchtigten Räuberstämme der Ngolok, die ihr Land vor jedem Fremden, insbesondere vor den Europäern, streng verschließen. Schritt für Schritt begleiten wir die Karawane und lernen die Schwierigkeiten kennen, der die Expedition mit ihrer völlig unbrauchbaren Schutzbegleitung, boshaften, stumpfsinnigen Chinesen, in unbekannten Gebieten und unter feindseliger Bevölkerung ausgesetzt war. Um so anerkennenswerter ist es daher, daß trotz aller Hindernisse eine reiche wissenschaftliche Ausbeute das Filchnersche Unternehmen krönt. Der frühere Chef des Generalstabs, Exzellenz Graf von Schlieffen, ließ durch Mittel des Großen Generalstabs der Herausgabe der Filchnerschen Publikationen besondere Förderung zuteil werden, während die Königlich-Preußische Landesaufnahme die Drucklegung des Kartenmaterials tatkräftig unterstützte, ein Zeichen, wie man Resultate der Filchner'schen Expedition einschätzte. Die zahlreichen Abbildungen — darunter 67 Vollbilder — die nach eigenen Aufnahmen des Verfassers hergestellt wurden und die charakteristischen Gegenden, vor allem aber die Volkstypen, vortrefflich zur Anschauung bringen, erhöhen den Wert des sorgfältig ausgestatteten Buches. -e.

Ed. Lehmann. Der Buddhismus als indische Sekte, als Weltreligion. Tübingen 1911, J. T. B. Mohr (Paul Siebeck). Mk. 5.—, geb. Mk. 6.—.

Das Buch gibt einen Überblick über die Entwicklung des Buddhismus von der Entstehung der indischen Sekte bis zur heutigen Weltreligion. Der Gesichtspunkt der Weltreligion, der sich in der Einleitung entfaltet, beherrscht die Darstellung, die sich überall bemüht, die religiösen Werte des Buddhismus darzulegen und diese durch eingehende Vergleiche mit der antiken Lebensanschauung und besonders mit dem Christentum dem Verständnis näherzubringen. —e.

Boerschmann, Ernst: Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Einzeldarstellungen auf Grund eigener Aufnahmen während dreijähriger Reisen in China. Band I. P'u T'o Shan. Die heilige Insel der Kuan Yin, der Göttin der Barmherzigkeit. Mit 208 Bildern und 33 Tafeln. Berlin 1911. Druck und Verlag von Georg Reimer 203 S. brosch. 30 M.; geb. 35.—

Es ist von Ostasienkennern mit Recht gerügt worden, daß im Feldzuge gegen China den deutschen Truppenkontingenten nicht ein kleiner Stab von wissenschaftlich gebildeten Leuten (Sprachforscher, Geographen, Kunsthistoriker) beigegeben wurde, die Gelegenheit gehabt hätten, auf manchem bisher noch unbetretenen und unbebauten, sonst schwer zugänglichem Felde wichtige Ergebnisse zu sammeln. Von englischer und französischer Seite hatte man diesem Gesichtspunkte weit eher Rechnung getragen, so daß manche, vielleicht nicht in ganz einwandfreier Form erworbene Schätze der chinesischen Kunst und des Kunstgewerbes in die Londoner und Pariser Museen Dank der Aufmerksamkeit jener Fachkenner wandern konnten. Ein Teil der von deutscher Seite begangenen Säumnis ist durch die Leistungen des Verfassers ausgeglichen worden. Die deutsche Okkupationsarmee blieb auch einige Zeit nach dem kriegerischem Jahre 1900 in ansehnlicher Stärke in der Provinz Chihli. Boerschmann wurde 1902 als Baubeamter zu den deutschen Truppen hinausgeschickt und faßte während seines erstmaligen zweijährigem Aufenthalts in China, von der Eigenart und der künstlerischen Vollendung der chinesischen Bauanlagen und Bauformen ergriffen, den Plan zu ihrer eingehenderen Erforschung. Der Anregung des Reichstagsabgeordneten Dr. Karl Bachem ist es zu verdanken, daß auf Grund einer Denkschrift Boerschmanns über Bedeutung und notwendigen Umfang architektonischer Studien in China der damalige Unterstaatssekretär Freiherr von Richthofen den Reichstag für die Vornahme solcher Arbeiten interessierte und für die entsprechenden Forschungen in den Reichsetat die erforderlichen Mittel eingestellt wurden. In seiner Einleitung betont der Verfasser mit Recht, daß eine planmäßige Erforschung Chinas in baukünstlerischer Hinsicht, wenn sie erschöpfend betrieben wird, die Arbeitskraft vieler Gelehrter für längere Zeit in Anspruch nehmen wird; denn mit dem Studium der Bauanlagen muß auch eine Erforschung der feinstimmigen Ornamentik und der wuchtigen Plastik, die in China fast immer im Gefolge der Architektur erscheint, Hand in Hand gehen. Der Verfasser betont dabei, daß mit einem Bruchteil der Summen, die für Ausgrabungen in Ägypten, Mesopotamien nnd Griechenland ausgegeben werden, durch ein ähnliches, aber viel bequemeres Studium in China die staunenswertesten und neuesten Ergebnisse gefördert werden können. Diese würden die kunsthistorische Wissenschaft einen Riesenschritt weiter bringen, weil an dem andern Pol unserer Kulturwelt alsdann mit aller Klarheit ein unanfechtbares Bild sich uns darbietet, die so manches Dunkel in der verschollenen und in der gegenwärtigen Kunst lichten wird. Nicht minder wichtig ist der Hinweis des Verfassers, daß zum Studium und zur tiefer gehenden Erfassung der chinesischen Kunst auch eine Bekanntschaft mit dem chinesischen Volke, seiner Sprache und seiner Kultur gehört. Ein gleiches wird für den vorderen Orient gelten. Da an den europäischen Universitäten eine fachwissenschaftliche Behandlung der Disziplinen der Kunst der verschiedenen Völker und Kulturen des Orients bisher nur äußerst selten betrieben wird, wird der zunftmäßige Kunsthistoriker ohne Kenntnis des Landes und der Psyche der einzelnen Rassen keine maßgebende Beurteilung der orientalischen Kunst erlangen können. Was Boerschmann im ersten Bande seiner Baukunst und religiösen Kultur der Chinesen über die heilige Insel P'u T'o Shan an Materialien gesammelt hat und der Erörterung unterzieht, läßt erkennen, daß er nach gründlichem Vorstudium chinesischer Kultur und unter weitester Heranziehung linguistischer Berater an seine Aufgabe herangetreten ist. Eine Unterstützung des Reichsamts des Inneren und eine solche aus dem Kaiserlichen Dispositionsfonds hat es dem Verlag möglich gemacht, das Werk außerordentlich reichlich mit Abbildungen, Tafeln, Zeichnungen und Plänen auszustatten, ein Aufwand, der einem guten Zwecke und einer ernsten Aufgabe in würdiger Weise dient. Bei Behandlung der späteren Bände werden wir über die allgemeinen Ergebnisse künstlerischer und kultureller Art, zu denen die Studien Boerschmanns geführt haben, näher einzugehen in der Lage sein. —t—

Julius Kurth: „Utamaro". Leipzig. F. A. Brockhaus 1907 und derselbe: „Sharaku". München. R. Piper & Co. 1910.

Zwei Bücher desselben bekannten Japanologen über gleichartige Themen und doch in ihrem Duktus und ihrem Aufbau vollkommen von einander verschieden. Schon die ersten Sätze des Vorworts beider prägen scharf den Unterschied: Im Utamaro der ruhige Fluß wissenschaftlicher Betrachtung, die sich nur verhältnismäßig selten der Sprache der Leidenschaft bedient. Im Sharaku tritt das Wissenschaftliche ganz zurück und in dramatischer Wucht baut sich das Leben des unglücklichen Künstlers auf bis zu der bittern Klage: „Er gefiel nicht", „ihn tötete die Gewalt seiner Gedanken".

Wir haben es zunächst mit „Utamaro" zu tun. Was das Werk für Freunde und Kenner des japanischen Farbenholzschnittes bedeutet, liegt heut fest. Viele und berufenere Federn als die meinige haben ihre Freude über das Erscheinen des Utamaro und ihre begeisterte Zustimmung ausgedrückt. Es war die erste Monographie, und man darf ruhig sagen, das erste Werk auf dem Gebiet des ja-

panischen Farbenholzschnittes, dessen Resultate auf wissenschaftliche Genauigkeit Anspruch erheben durften. Auf gleichem Gebiete sind wohl auch vorher Werke erschienen. Ich erinnere an v. Seidlitz: „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes" und Perzynski: „Der japanische Farbenholzschnitt, seine Geschichte, sein Einfluß." Aber so trefflich auch in ersterem ein feines Kunstverständnis Resultate zu ziehen sucht, und so wenig es Perzynski vergessen werden soll, daß sein begeisterter und begeisternder Stil der guten Sache neue Freunde gewonnen und alte gestärkt hat, wissenschaftlich sind beide Werke nicht. Auf diesen Grund die Forschung gestellt zu haben, ist das Verdienst Dr. Kurths im Utamaro. Erst seit wir die japanischen Quellen kennen und das Vorwort der Holzschnittbücher selbst uns lebensvolle Schlaglichter auf den Künstler und seine Arbeit wirft, ist es möglich, wissenschaftlich gesicherte Resultate zu geben. Wenn von Seidlitz (Orientalisches Archiv 1911 Heft 3, S. 163f.) das abzuschwächen sucht und die archivalische und Denkmälerforschung dazu herbeizieht, so übersieht er, daß hier die Quellen erst gefunden werden müssen, während wir sie für den Farbenholzschnitt besitzen. Denn die Schwierigkeit, diese Quellen oftmals selbst kritisch lesen zu müssen, wird einen Forscher, der das Gebiet des japanischen Farbenholzschnittes zum Gegenstand wissenschaftlicher Werke macht, wohl kaum abschrecken können. — Neben allem, was andere schon hervorgehoben, ist mir bei Kurth besonders die geniale Treffsicherheit aufgefallen, mit der er Utamaros Blätter den einzelnen Zeiten zuweist. Bei meinen eingehenden Studien gerade der Zeit von 1785—1810 habe ich Kurth nirgends eine direkte Fehldatierung nachweisen können, selbst dort nicht, wo es sich um besonders schwierige Stoffe handelt. Nur zwei Beispiele. Während v. Seidlitz noch in der 2. Auflage seiner Farbenholzschnittgeschichte die Shōmei-Gruppe (Kurth S. 115) unmöglicherweise „gegen die Mitte der neunziger Jahre" datiert, stellt Kurth sie mit vollem Recht nach 1797; während die Quelle das Schauspielerblatt (Kurth S. 100ff), das Utamaro schuf, um seinen Freund Toyokuni I abzuhalten, Sharakus Erbschaft anzutreten, auf 1803 datiert, setzt es Kurth richtig in die Mitte der neunziger Jahre. Das gibt ein Gefühl der Sicherheit zur Führung Kurths. Was an Fehlern vorhanden ist — so z. B. die Schlußfolgerungen, die aus dem „höchstens ein Jahr" dauernden Gefängnisleben Utamaros (es waren nur drei Tage) gezogen werden, so weiter die Unklarheit, was eigentlich den Groll der Regierung über das Taikō-Triptychon (Kurth S. 137) hervorgerufen hat (es war streng verboten, Bilder aus der Zeit Hideyoshis herzustellen, um nicht den Glanz der Tokugawaregierung zu verdunkeln) — alles das beruht nicht auf fehlerhaften Schlüssen des Autors, sondern auf dem damaligen Mangel an Quellen. Es wird wohl selten ein Werk geben, das so wenig auf bloßen Geschmacksurteilen aufgebaut, sondern in jedem einzelnen Satze kritisch erwogen und abgewogen ist, wie der „Utamaro". Das verleiht ihm besonderen Wert für alle, welche sich als Sammler oder als Kunsthistoriker mit der Zeit der Dekadenz beschäftigen.

Ein vollkommen anderes Bild bietet Kurths „Sharaku". Während man im Utamaro hinter jeder Seite zwischen den Zeilen die wissenschaftliche Arbeit durchschimmern sieht, fehlt dieses Moment im Sharaku gänzlich. Nur der Eingeweihte ahnt, daß die $2^1/_2$ Seiten, auf denen der „Text der Quellen" und der „Versuch der Rekonstruktion der ältesten Quelle" steht, und die daraus sowie aus den Bildern Sharakus gezogenen Resultate die Arbeit von Jahren bedeuten. Im Text des Sharaku scheint all das sich ganz von selbst zu ergeben. Großartig ist der Aufbau des Ganzen. Wie in Schillers Wallenstein wird auch in Kurths Werk erst das ganze Milieu gezeichnet, auf welchem sich die charakteristische Gestalt des Helden selbst erhebt, das ihn auf die Höhe des Erfolgs, aber auch in den Abgrund des Verderbens stürzte. Die dramatische Tendenz des Werkes leuchtet klar durch. Und nun dazu die meisterhafte Beherrschung der Sprache, die dem Dichter Kurth zu eigen ist, und die von Stufe zu Stufe in immer reicheren Farben und glühenderen Tönen malt! Das Ganze liest sich wie der lebensprühende Roman einer gewaltigen und doch unglücklichen Künstlerseele. Nimmt man endlich hinzu, daß keins der angegebenen Daten nicht durch eisernen Fleiß und gründlichste Quellenkritik erworben ist, daß man sich auch in diesem Werk getrost der Führung seines Schöpfers überlassen darf, dann wird man mit Recht sagen können, daß Kurths Sharaku das Ideal einer Monographie darstellt. Ich halte dieses Werk für das reifste, welches aus Kurths Feder geflossen ist.

Friedrich Succo.

Smidt, H. Harunobu, Technik und Fälschungen seiner Holzschnitte. 3 Tafeln und 27 Illustrationen im Text. Anhang: Zur Technik des japanischen Holzschnittes. (Graphische Künste). Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Künste, 1911.

In meinem „Harunobu" (bei R. Piper & Co., München 1910) habe ich die zahlreichen Probleme aufgestellt, die sich um den Namen des liebenswürdigsten japanischen Holzschnittmeisters lagern, und auf Grund eines wichtigen zeitgenössischen Dokumentes versucht, eine bestimmte Reihe seiner Schöpfungen zu sichern. Von einem ganz anderen Angriffspunkte aus geht H. Smidt, dem wir bereits verschiedene ausgezeichnete Arbeiten über den Holzschnitt verdanken, an die Aufgabe heran. In seiner mustergültig ausgestatteten Schrift spricht der erfahrene Kenner graphischer Künste zu uns, dem auch nicht die leiseste Feinheit der Technik entgeht. Aus einer ganzen Kette der wertvollsten Beobachtungen über Farbe, Schnitt, Material, Erhaltung gewinnt er ziemlich sichere Anhaltspunkte, nach denen er ganze Gruppen von Blättern des Meisters bestimmt. Allerdings ist ein Hauptaxiom der Arbeit irrig. Wir finden eine größere Zahl farbiger Holzschnitte des Harunobu, deren Figuren teilweise seinen Schwarzdruckbüchern entnommen sind. Auch Smidt gesteht, daß er ein derartiges Blatt „ganz unbedenklich für einen echten Harunobu halten" würde, wenn es nach seiner Ansicht nicht unmöglich wäre, daß sich ein so bedeutender Meister selbst kopiert habe. Unzweifelhafte Selbstkopierungen habe er aber bei namhaften Meistern nicht gesehen. Und damit erweise sich eine ganze Gruppe von Holzschnitten als Fälschungen oder bestenfalls als erlaubte Schüler-

nachahmungen. Diese These ist unrichtig. Ich führe ein paar eklatante Beispiele des Gegenteils an, die ich selbst veröffentlicht habe. Auf der Einbanddecke meines „Utamaro" (bei F. A. Brockhaus, Leipzig 1907) ist das Brustbild des Teehausmädchens Ohisa nach einem prachtvollen Silbergrundblatte wiedergegeben, auf Tafel 24 die treue Nachahmung eines Farbenholzschnittes, die dasselbe Mädchen in Ganzfigur zeigt: beide Werke sind zweifellos echt, ein einziger Blick genügt aber, um zu erkennen, daß Köpfe und Gewandanordnung sich fast decken! Zweifellos echt sind ebenfalls die Silbergrundserien des Sharaku mit zwei Figuren und seine große Gelbgrundreihe mit je einer Figur. Ich habe bereits in meinem „Sharaku" (bei R. Piper & Co., München 1910, S. 72) bemerkt, daß, wenn man den Kopf des Schauspielers Tomisabro des einen Werkes auf den des anderen legt, sich die Linien decken (vgl. das Tomisabro-Bild im „Sharaku", Tafel 33, mit dem im Orientalischen Archiv, 1. Jahrgang, Tafel XIV, von mir unter „Sharaku-Probleme" veröffentlichten). Dasselbe gilt von den Bildnissen der Sojuro. Bliebe noch übrig, einzuwenden, daß die Gesetze der Utamaro-Zeit nicht auf die Harunobu-Zeit angewendet zu werden brauchen. Aber auch dieser Einwand fällt! Wir besitzen eine größere Anzahl von erotischen Farbenholzschnitten des Harunobu-Zeitgenossen Koryusai, die durch geschickt angebrachte Kryptosignaturen gesichert sind. Diese sind aus den Szenen des voll signierten Schwarzdruckbuches „Yehon iro haru goma" von 1774 herausgenommen, und zwar mit ganz ähnlichen Weglassungen, wie bei den bezweifelten Harunobu-Blättern! Diese Beispiele mögen für die Unhaltbarkeit des „Axiomes" genügen. Damit fallen auch die Folgerungen, und ich werde nach wie vor das schöne Seidenblatt des Berliner Kunstgewerbemuseums und die reizende Wäscherin (Smidt, Abb. 19) für echte Harunobus halten, wenn keine anderen Gründe dagegen aufgebracht werden. Irrig ist ferner die Annahme, der europäische Schlagschatten sei erst durch Hokuyu und Hiroshige eingeführt; den kennt bereits der Zeitgenosse des Harunobu, Utagawa Toyoharu (vgl. meinen „Japan. Holzschnitt", R. Piper & Co., München 1911, S. 91). Irrig ist endlich die Annahme, daß bereits Masanobu den Glimmergrund gekannt habe. Die Blätter dieser Art, die ich gesehen, zeigen deutlich den späteren Auftrag (vgl. m. „Sharaku", S. 64). Über die Vorschläge der Lösungen des Kyosen- und Koryusai-Problems kann man verschiedener Ansicht sein, alle diese Bemängelungen aber nehmen der schönen Arbeit nicht ihren Wert. Im Gegenteil darf sie für Fragen der Technik und des Materiales als grundlegend gelten.

Dr. Julius Kurth.

Eingelaufene Literatur.

Eine Besprechung kann nur von solchen Werken im „Orientalischen Archiv" in Aussicht genommen werden, die der Schriftleitung (Dr. Hugo Grothe, Leipzig-Gohlis, Berggartenstr 2b) vom Verleger oder Verfasser eingesandt werden

Das Japanbuch. Eine Auswahl aus Lafcadio Hearn's Werken. Frankfurt a. M. 1911. Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Loening. 310 S. Mk. 2.80

Gemoll, Martin: Die Indogermanen im alten Orient. Leipzig 1911. J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 123 S. Mk. 3.60, geb. Mk. 4.40

Houtsma, Dr. M. Th.: Enzyklopaedie des Islam. 10. Lieferung. Leipzig 1911. Otto Harrassowitz.

Chinesische Geister und Liebesgeschichten. Frankfurt a. M. 1911. Literarische Anstalt Rütten & Loening. 187 S. geb. Mk. 6.50

Lafcadio Hearn: Japan. Ein Deutungsversuch. Frankfurt a. M. 1911. Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Loening. 407 S.
Geh. Mk. 8.—, in Halbpergt. geb. Mk. 10.—

Boerschmann, Ernst: Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Band I. P'u T'o Shan. Berlin 1911. Druck und Verlag von Georg Reimer. 203 S.
Brosch. Mk. 30.—; geb. Mk. 35.—

(Redaktionsschluß am 23. Dezember 1911.)

Literaturtafel.

Zusammengestellt von der Firma Karl W. Hiersemann.

Sämtliche hier aufgeführten Werke sind durch die Firma Karl W. Hiersemann, Leipzig oder jede andere Buchhandlung zu beziehen.

I. Nordafrika.

Alexander, J., the truth about Egypt. With 8 full page illustr. New York 1911. M. 8.40.

Beschreibung d. ägyptischen Sammlung d. niederländischen Reichsmuseums d. Altertümer in Leiden. Bd. IV: Die Denkmäler d. neuen Reiches. 1. Abtlg.: Gräber v. P. A. A. Boeser. M. 61 Abb. a. 38 Taf. u. 10 Fig. i. Texte. Haag 1911. In Mappe. M. 51.—

Borchardt, L., Die Pyramiden. Ihre Entstehg. u. Entwicklung. Als Erläutg. z. Modell d. Grabdenkmals d. Königs Sahu-re bei Abusir dargest. M. Abbild. Berl. 1911. M. —.80.

— Statuen u. Statuetten von Königen u. Privatleuten im Museum v. Kairo. Nr. 1—1294. 1. Tl. Text u. Taf. zu Nr. 1—380. M. Abb. u. 59 Taf. (Catalogue génér. des antiquités egyptiennes du musée du Caire: Vol. 53.) Le Caire, Leipz. 1911. M. 57.—

Budge, E. A., Osiris and the Egyptien resurrection. 2 vols. Illustr. London 1911. M. 40.—.

Egypt Exploration Fund: General Index to the Archaeological Reports. Vols. 1—8. 1890—1909. Compiled by W. F. Nash. London 1911. M. 4.—.

Jamblichos, Theurgia; or the Egyptian mysteries; reply of Abammon, the teacher, to the letter of Porphyry to Anebo; together with solutions of the questions therein contained; tr. from the Greek by A. Wilder. New York 1911. M. 10.50.

Maspéro, J., Papyrus grecs de l'époque byzantine. Tome II, fasc. 1. (Catalogue génér. des antiquités egyptiennes du musée du Caire: Vol. 54.) Le Caire, Leipz. 1911. M. 32.—.

Ruffer, M. A., histological studies on Egyptian mummics. (Memoires présentés à l'Institut Egyptien VI, 3.) Avec 11 planches. Cairo 1911. M. 9.—.

Singleton, E., Egypt as described by great writers. With num. illustrations. New York 1911. M. 6.75

Smith, G. E., the ancient Egyptians and their influence upon the civilisation of Europe. New York 1911. M. 3.15.

Withalm, H., Kairo. Ein Buch über Aegypten. Zürich 1911. (Orell Füssli's Wanderbilder Nr. 273—276) M. 2.—.

II. Balkanhalbinsel. Türkei.

Bouillane de Lacoste, de, au pays sacré des anciens Turcs et Mongols. Avec illustr. Paris 1911. M. 9.60.

Bruck-Auffenberg, N., Dalmatien und s. Volkskunst. Muster u. Kunsttechniken aus altem Volks- u. Kirchengebrauch. Spitzen, Stickarbeit, Teppichweberei, Schmuck, Trachten und Gebrauchsgegenstände der Dalmatiner. M. 86 teils farbigen Tafeln u. Abb. im Text. Wien 1911. In Mappe. M. 50.—.

Errard, Ch., l'art byzantin, son architecture et sa décoration. Tome IV: Torcello-Dalmatie (Zara-Nona). Avec portrait et 27 planches. Paris 1911. M. 112.—.

Wesselski, A., Der Hodscha Nasreddin. Türkische, arabische, berberische, maltesische, sizilianische, kalobrische, kroatische, serbische und griechische Märlein u. Schwänke, gesammelt u. herausgeg. 2 Bde. Weimar 1911. Hfrz. M. 28.—.

Wood, Ch., la Turquie et ses voisins. Trad. de l'anglais par J. Lecoy. Avec 3 cartes. Paris 1911. M. 4.—.

III. Orient. Byzanz. Islâm.

Archiv, byzantin, begr. von K. Krumbacher. Heft 5: Aufhauser. Drachenwunder des heil. Georg in der griech. u. latein. Überlieferg. Leipzig 1911. M. 10.—.

Choulant, L. Geschichte u. Literatur der ält. Medizin. Teil I: Handb. der Bücherkunde f. d. ält. Medizin z. Kenntn. d. griech., latein. u. arab. Schriften. 2. umgearb. A. Leipzig 1841. Anast. Neudruck. Leipzig 1911. M. 30.—.

Cumont, F., the Oriental religions in Roman paganism. Author. translation. London 1911. M. 8.50.

Dalton, O. M., Byzantine art and archaeology. Illustrated. London 1911. M. 38.—.

Daylight in the harem. A new era for Moslem women. Papers on present-day reform movements, conditions and methods of work among Moslem women read at the Lucknow conference 1911. Edited by A. van Sommer and S. M. Zomemer. Illustr. London 1911. M. 3.50.

Foord, E., the Byzantine empire, the rearguard of European civilization. London 1911. M. 7.50.

Gemoll, M., die Indogermanen im alten Orient. Mythologisch-historische Funde u. Fragen. Leipz. 1911. M 3.60.

Horten, M., die Gottesbeweise bei Schirázi (1640 †). Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie u. Theologie im Islam. Aus dem Arabischen übersetzt und erläutert. Bonn 1911. M. 2.80.

Lewis, G. G., the practical book of Oriental rugs. With 10 illustr. in color, 75 in double-ton, 67 designs in line, chart and map. Philadelphia 1911. M. 18.90.

Meisterwerke muhamedanischer Kunst auf d. Ausstellung in München 1910. Hrsg. v. F. Sarre u. F. R. Martin unt. Mitwirkg. v. M. von Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List u. S Schroeder. 3 Bde. Folio. Münch. 1911. Geb. In Bukramleinen M. 375.—. In Saffianleder M. 500.—.

Ponafidine, P., life in the Moslem East. Lond. 1911. M. 12.—.

IV. Vorderasien.

Beiträge zur Assyriologie u. semit. Sprachwissenschaft hrsg. v. F. Delitzsch und P. Haupt. Bd. 8, Heft 3: Umajja ibn Abis Salt. Die u. s. Namen überlief. Gedichtfragmente, ges. u. übers. v. F. Schulthess. Leipzig 1911. M. 10.—.

— — Heft 4: Weidner, Beiträge zur babylon. Astronomie. Mit 1 Sternkte u. Abb. Leipzig 1911. M. 6.50.

Dhorme, P., les pays bibliques et l'Assyrie. Paris 1911. (Extrait de la Revue Biblique). M. 2.80.

Harper, R. F., Assyrian and Babylonian letters belonging to the Kouyunjik collections of the British Museum. Parts. 10. 11. London 1911. Jeder Teil M. 24.—.

Hoffmeister, E. v., durch Armenien. Eine Wanderung u. der Zug Xenophons bis zum Schwarzen Meere. Eine milit.-geographische Studie. M. 5 Vollbild., 96 Abb., 2 Kartenskizzen, sowie 2 Kartenbeilagen. Leipz. 1911. Geb. M. 8.—.

Jackson, A. V. W., from Constantinople to the home of Omar Khayyam; travels in Transcaucasia and northern Persia for historie and literary research. With over 200 ill. and a map. New York 1911. M. 14.70.

Klueger, H., Friedrich Delitzsch, der Apostel der neubabylonischen Religion. Ein Mahnruf an d. deutsche Volk. Leipz. 1911. M. 1.50.

Leary, L. G., the Christmas city: Bethlehem across the ages. New York 1911. M. 5 25.

— the real Palestine of to-day. Philadelphia 1911. M. 4.20.

Mansur, Abd., the land of Uz. With illustr. Lond. 1911. M. 8.50.

Mitteilungen aus d. orientalischen Sammlungen der kgl. Museen zu Berlin. Heft XIV: Ausgrabungen in Sendschirli. Ausgef. u. hersg. i. Auftrage d. Orient-Comités zu Berlin. IV. M. Abbildgn. u. 19 Taf. Berlin 1911. M. 40.—.

Philippson, A., Reisen u. Forschungen im westlich. Kleinasien. 2. Heft: Jonien u. d. westliche Lydien. Mit 8 8 Bildertaf., 1 (farb.) geolog. Karte u. 7 Profilen auf 1 Taf. Gotha 1911. M. 12.—.

Thiele, W., Altes u. Neues aus dem Orient. Reisebilder aus bibl. Ländern. M. Illustr. Wittenberg 1911. M. 1.60.

Townsend, M., Asia and Europe. Studies pres. the conclusions formed by the author in a long life devoted to the subject of the relations between Asia and Europe. 4. ed. Lond. 1911. M. 5.—.

Underground Jerusalem. Discoveries or the hill of Ophel, 1909—11. By H. V. Specially transl. from the French for the „Field". Illustrated. In 4. Lond. 1911. M. 7.50.

V. Indien.

Atkinson, G. F., curry and rice on 40 plates; or the ingredients of social life at our station in India. 4 ed. Illustr. in colour. In-folio. London 1911. M. 21.—.

Baroda, M., and S. M. Mitra, the position of women in Indian life. Lond. 1911. M. 5.—.

Beckh, H., Udanavarga. Eine Sammlg. buddhist. Sprüche in tibet. Sprache. Nach den Kanjur u. Tanjur m. Anmerkungen hrsg. Berl. 1911. M. 6.—.

Begbie, H., a study of the peoples of India, with particular reference to the collision between Christianity and Hinduism. London 1911. M. 6.—.

Berriedals, A., catalogue of the Prakrit Mss. in the Bodleian Library. In-4. London 1911. M. 6.—.

Bohn, W., Buddhismus, die Religion der Erlösung. Berlin 1911. M. 1.40.

Chevillon, A., in Indien. Autoris. dtsche. Ausgabe in Übertr. v. A. Kalb. Mit 10 Tafeln. Leipzig 1911. Lwd. M. 8.—.

Cultur-almanak, indische (met supplement) voor 1912. Samengest. door A. H. Berkhout en H. C. Prinsen Geerligs. Amsterdam 1911. Lwd. M. 3.40.

Deussen, P., der Gesang der Heiligen. Eine philos. Episode des Mahâbhâratam. Aus d. Sanskrit übers. Leipz. 1911. M. 3.—.

— die Geheimlehre des Veda. Ausgew. Texte der Uphanishads, aus d. Sanskrit übers. 4. Aufl. Leipz. 1911. M. 3.—.

Edmunds, A. J., Buddhist texts quoted as scripture by the Gospel of John; a discovery in lower criticism. 2 Bd. Phil. 1911. M. 2.10.

Endle, S., the Kacharis; with an introd. by J. D. Anderson; publ. under the order of the Govemment of Eastem Bengal and Assam. New York 1911. M. 11.60.

Havell, E. B., Benares, the sacred city. Sketches of Hindu life and religion. 2 ed. London 1911. M. 6 50.

— the ideals of Indien art. Illust. Roy 8. London 1911. M. 15.—.

l'Indochine en 1910. Histoire-géographie-organisation économique-productions-commerce. Avec photographies et 1 carte. Paris 1911. M. 3.20.

Macdonald, J. R., the awakening of India. Popular ed. London 1911. M. 1.—.

Monro, W. D., stories of India's gods and heroes; with 16 ill. by Ev. Paul. New York 1911. M. 6.30.

Rangin. The Faras-Nāma-E Rangin or the book of the horse. From the Urdu transl. by D. C. Phillott. London 1911. Lwd. M. 10.50.

Sievers, J., Bilder aus Indien. 65 photogr Original-Aufnahmen mit e. Einführung. Berlin 1911. Kart. M. 7.50.

Smith, V. A., a history of fine art in India and Ceylon from the earliest times to present day. With illustr. and plates. London 1911. M. 63.—.

Vassal, G. M., mes trois ans d'Annam. Préface de Roux. Ill. Paris 1911. M. 3.20.

VI. Zentral-Asien.

Curtis, W. E., Turkestan: "the heart of Asia". London 1911. M. 12.—.

Rieger, M., Sven Hedins Anteil an d. Erforschung Zentralasiens. Köln a. Rh. 1911. M. 1.80.

VII. China und Japan.

Arnoux, J., le peuple Japonais. Le vieux Japon, le Japon moderne, le Japon actuel. Paris 1911. M. 4.—.

Arznei- u. Volksmittel, altjapanische und altchinesische (Intern. Hygiene-Ausstellg. Dresden 1911.) Dresden 1911. M. 1.—.

Baukunst, die, u. religiöse Kultur der Chinesen. Im Auftr. des Reichs bearb. u. mit Unterst. des Reichs hrsg. von E. Boerschmann. Bd. I: P'u T'o Shan. Die heilige Insel der Kuan Yin, der Göttin der Barmherzigkeit. Mit 33 Tafeln u. 208 Bildern. Berlin 1911. M. 30.—.

Binyon, L., the flight of the dragon; on essay on theory and practice of art in China and Japan. New York 1911. M. 2.60.

Blacker, J. F., the A B C of Japanese art. With 49 illustrations. London 1911. M. 5.—.

Brandt, M. von, der Chinese in der Öffentlichkeit u. der Familie, wie er sich selbst sieht u. schildert. In 82 Zeichnungen nach chines. Originalen. Berlin 1911. Lwd. M. 6 —.

Burton, M. E., the education of women in China. Illustrated. London 1911. M. 3.50.

Chine, la, à terre et en ballon. Reproduction de 272 photographies executées par des officiers du corps expedit. français. Album de 42 planches en phototypie avec légendes explicatives. In-4. Paris 1911. En portefeuille. M. 10.—.

Dautremer, J., l'empire japonais et sa vie économique. Avec une carte et illustr. Paris 1911. M. 4.80.

Dingle, E. J., across China on foot; life in the interior and the reform movement. With num. illustrations. New York 1911. M. 14.90.

Fenollosa, E. F., epochs of Chinese and Japanese art. Illustrated. 2 vols. In-4. New York 1911. M. 42.—.

Geil, W. E., the great wall of China. With 100 full page ill. and maps. New and cheaper ed. New York 1911. M. 10.50.

Giles, H. A., the civilisation of China. London 1911. M. 1.—.

Giles, L., alphabetical index to the Chinese encyclopedia (British Museum). In-4. London 1911. M. 15.—.

Gorer, E., and J. F. Blacker, old Chinese porcelains and hard stones. 240 pp. with fine coloured illustrations. 2 vols. In-4. London 1911. M. 210.—.

Gubbins, J. H., the progress of Japan. 1853—71. London 1911. M. 10.50.

Hassenstein, M., japanische Volksmärchen übertragen u. nacherzählt. Berlin 1911. M. 3.—.

Hearn, L., das Japanbuch. Eine Auswahl aus Lafcadio Hearn's Werken. M. Vorwort von St. Zweig und 1 Portrait. Frankfurt a. M. 1911. Pappbd. M. 2.80.

— Japan, ein Deutungsversuch. Frankfurt a. M. 1911. M. 8.—.

— la lumière vient de l'Orient. Essais de psychologie japonaise. Trad. de l'anglais par Logé. Paris 1911. M. 2.80.

Kellermann, B., Sassa yo Yassa. Japanische Tänze. Mit Illustr. und mehrfarb. Lichtdrucken von K. Walser. Berlin 1911. Kart. M. 7.50.

Ku Hung-Ming. Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen. Kritische Aufsätze. Hrsg. von A. Paquet. Jena 1911. M. 3.—.

Labroue, H., l'impérialisme japonais. Paris 1911. M. 2.80.

Lloyd, A., the creed of half Japan. Historical sketches of Japanese buddhism. London 1911. M. 7.50.

Longford, J. H., the story of Korea. With 33 ill. and 3 maps. New York 1911. M. 12.60.

Lowell, P., die Seele des fernen Ostens. Jena 1911. M. 3.—.

Martin, A. W., great religious teachers of the East. London 1911. M. 5.50.

Münsterberg, O., Japans Kunst. Mit 161 Textabb. u. 8 Tafeln in Farbendruck. Braunschweig 1911. Geb. M. 4.50.

— chinesische Kunstgeschichte. Bd. II: Baukunst und Kunsthandwerk. Mit Abbild. u. Kunstbeilagen. Eßlingen 1911. M. 28.—.

d'Ollone, recherches sur les musulmans chinois. Avec 92 planches et gravures. Paris 1911. M. 12.—.

Pavie, A., passage du Mé-Kong au Tonkin. Paris 1911. M. 8.—.

Porter, R. P., the full recognition of Japan. Being a detailed account of the economic progress of the Japanese empire to 1911. With 7 maps. London 1911. M. 10.50.

Roß, E. A., the changing Chinese: the conflict of Oriental and Western cultures in China. London 1911. M. 10.50.

Saito, H., Geschichte Japans. Illustriert. Berl. 1911. M. 4.50.

Seitz, D. C., surface Japan; short notes of a swift survey. Ill. in color by photogravure and marginal sketches after Hokusai. New York 1911. M. 6.75.

Transactions and Proceedings of the Japan Society. Vol. 9, part II. London 1911. M. 5.—.

Tyndale, W., le Japon fleuri. Avec 24 planches hors texte en couleurs. Paris 1911. M. 9.60.

Weale, B. L., indiscret letters from Peking. 10 ed. London 1911. M. 7.50.

Orientalisches Archiv

II. Jahrgang. ▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽ **Heft 3.**

Die Alhambra im Lichte der Kunstgeschichte.

Beziehungen zwischen der Architektur Granadas und der nordafrikanischen.

Von Antonio Almagro Cárdenas-Granada.

Mit 8 Abbildungen auf 2 Tafeln (XVII—XVIII).

Wohl sind alle Kunstverständigen einig in der hohen Wertschätzung des unvergleichlichen Königsschlosses in der Alhambra, aber über die Originalität ihrer Architektur und die Zugehörigkeit ihres Stils gehen die Meinungen weit auseinander.

Wir fragen uns daher: welcher Platz gebührt der Alhambra in der Geschichte der islamischen Baukunst?

Sehr häufig findet man eine Einteilung der spanisch-arabischen Bauwerke in drei Klassen, die ebensovielen Entwicklungsstufen entsprechen; man spricht von der frühen Kunst, welche in Córdova vertreten ist, von der goldenen Zeit der höchsten Blüte in Granada und der Entartung oder doch dem Niedergang in Sevilla (s. Contreras, Del arte árabe en España). Innerhalb dieser Einteilung lassen sich zwei Tendenzen verfolgen, deren eine die künstlerische Bedeutung des arabischen Elements übertreibt, während die andere die Behauptung aufstellt, daß die Architektur wie die anderen bildenden Künste, die Wissenschaften und die Literatur ihr Aufblühen dem entscheidenden Einfluß des eingeborenen Volkes auf den fremden Eroberer verdanken[1]. Auch in diesem Falle liegt wohl die Wahrheit in der Mitte zwischen den entgegengesetzten Meinungen, da beide Rassen sich wohl in den verschiedenen Zeitabschnitten unserer Geschichte auch künstlerisch Geltung verschaffen konnten.

[1] Diese Meinung vertritt u. a. Simonet in allen seinen Werken.

Ohne auf die obige Einteilung der islamischen Baukunst in Spanien einzugehen, glaube ich, daß es eine andere gibt, welche der Wahrheit näherkommt.

Zweifellos sind die Bauwerke der spanischen Mohammedaner in zwei Perioden einzuordnen, welche den beiden Phasen der arabischen Herrschaft in Spanien entsprechen. Eine ist die spanisch-orientalische, welche die Bauten Spaniens zur Zeit des Chalifats einbegreift. Die zweite oder spanisch-afrikanische umfaßt alles, was zur Zeit der Eroberungszüge der Benimerinen und Almohaden sowie zur Zeit der Taifakönigreiche entstand, zu denen auch das granadinische zu rechnen ist.

Betrachten wir nun, welche Eigenschaften jede der beiden Stilrichtungen kennzeichnen. Das Wesen der Architektur Cordovas trägt den Charakter einer innigen Fühlung mit der byzantinischen und östlichen Kunst, weshalb sie auch am richtigsten als spanisch-orientalische Baukunst zu bezeichnen ist. Diese ist hauptsächlich durch die Entwicklung des Bogens in allen seinen Formen gekennzeichnet, besonders aber feiert hier der Hufeisenbogen seine glänzendsten Triumphe und auch seine Ornamentierung ist großartig in ihrer Gesamtwirkung (Abb. 1). Alle Inschriften wurden in kufischen Buchstaben ausgeführt.

Die spanisch-afrikanische oder maghrebinische (der Maghreb umfaßte damals nicht nur Marokko, sondern auch Spanien) Baukunst unterscheidet sich wesentlich von der cordovanischen durch

die weit größere Einfachheit ihrer Struktur. Der Hufeisenbogen tritt zurück neben dem halbkreisförmigen, ohne jedoch ganz verdrängt zu werden. Die Einzelheiten der Ausschmückung sind weit kleiner und feiner. Neben den kufischen Inschriften finden sich solche in kursiven oder eigentlich afrikanischen Lettern.

In Granada blieb natürlich bis zum Untergange des Chalifats die spanisch-orientalische Architektur vorwiegend und aus jener Zeit stammen zum Beispiel die arabischen Bäder im Albaicín und die Kapitäle eines Hofes gegenüber der Kirche San José (Abb. 5 und 6). Aber seit der Gründung des unabhängigen Reiches der Siriten beginnen die Kennzeichen der neuen afrikanischen Stilrichtung aufzutauchen, welche, zweifellos stark begünstigt durch die Eroberungszüge der Almoraviden und Almohaden, jedoch erst zur Zeit der Naßriden ihre Glanzzeit erreichte (Abb. 2 und 4).

Die Wiege dieses Baustils war Ägypten mit seinen großen Moscheen in Kairo und den prächtigen Palästen an den Ufern des Nils. Von da aus verbreitete sich in ganz Nordafrika eine neue Kunstrichtung, deren Pflege sehr verschiedene Ergebnisse zeitigen sollte; im äußersten Westen angelangt, vervollkommnet sie sich jedoch durch den Einfluß „andalusischer" (d. h. in diesem Falle spanisch-mohammedanischer) Künstler dank den stetigen Einwanderungen spanischer Moslems nach Nordafrika.

Da in jener Zeit Spanien und der Nordwesten Afrikas ein einziges Reich waren, kann es uns nicht überraschen, daß sich in beiden Ländern ein einheitlicher Baustil herausbildete, der als spanisch-afrikanische oder maghrebinische Architektur zu bezeichnen ist, da sie, obschon afrikanischen Ursprungs, von den andalusischen Mauren vervollkommnet wurde.

Schon zu Anfang des 9. Jahrhunderts begann sich der spanische Einfluß in Afrika geltend zu machen infolge der ersten Einwanderung der spanischen Mohammedaner, die von Hakem I. zur Strafe für jenen denkwürdigen Aufruhr der südlichen Vorstädte Córdovas aus unserer Halbinsel vertrieben wurden. Damals siedelten sich achttausend cordovanische Familien in Fez an, errichteten zahlreiche Bauten, und heute noch erinnert an jene Einwanderer der Name „andalusisches Ufer". Zahlreiche Nachrichten finden wir bei „el Cartás" über die großen Bauten, die in Nordafrika von spanischen Baumeistern bereits vor der Zeit der Almoraviden ausgeführt wurden. Um nur ein Beispiel zu nennen, erwähne ich die prächtigen Moscheen von Kairuan, die im Jahre 865 von Mohammed ben Hamdan el Andalusí erbaut wurden (s. Simonet, „Influencia del elemento indígena en la cultura de los moros del Reino de Granada").

Diese verfeinerte Kunst wurde nun von den Almoraviden und Almohaden nach Spanien zurückgebracht und begann in der ganzen Halbinsel ihren Einfluß geltend zu machen, der sich bis in die Zeiten der Naßridensultane erstreckte. Wie schon Mármol ganz richtig sagte, hatten die Könige von Granada stets das Bestreben, die Beherrscher von Fez nachzuahmen, und da Natur und Menschengeist zusammenwirkten, zeigten Lage und Klima, Bauten und Regierung beider Städte damals eine große Ähnlichkeit.

Den wechselseitigen Einflüssen Spaniens auf Nordafrika und dieses Landes auf unsere Halbinsel verdankt also auch die maghrebinische Architektur ihre Entstehung.

Die besonderen Kennzeichen dieser Stilrichtung sind folgende: beim Entwurf des Grundrisses der Gebäude war man stets darauf bedacht, den bestmöglichen Schutz gegen die sommerliche Sonnenglut zu erreichen. Zu diesem Zweck sind die Häuser nach Norden zu offen, und nur von dieser Himmelsrichtung her gewähren sie, soweit angängig, dem Licht und der Luft Eintritt. Im Innern plätschern muntere Springbrunnen, eilig fließt das Wasser in marmorenen Rinnen dahin, und große Becken laden zum frischen Bade. Luftige weite Gemächer und zurückgezogene Alkoven bieten dem von der Hitze Erschöpften willkommene Kühlung und Erholung. Die Straßen sind eng und oft überwölbt. Zur inneren Ausschmükkung des Hauses dienen die Stuckverzierungen, die Inschriften sowie die Fliesenmosaiken. Die Stuckarbeiten der afrikanischen Architektur zeichnen sich vor denen der spanisch-orientalischen Kunst durch ihre weit größere Feinheit und Eleganz aus, weisen auch darum eine gewisse Ähnlichkeit mit persischen Arbeiten auf.

Die Inschriften sind in sogenannten afrikanischen Lettern ausgeführt. Diese Schrift wurde damals auch als ‚andalusí' bezeichnet, doch ist



Abb. 1. Innenansicht der Moschee zu Córdova.

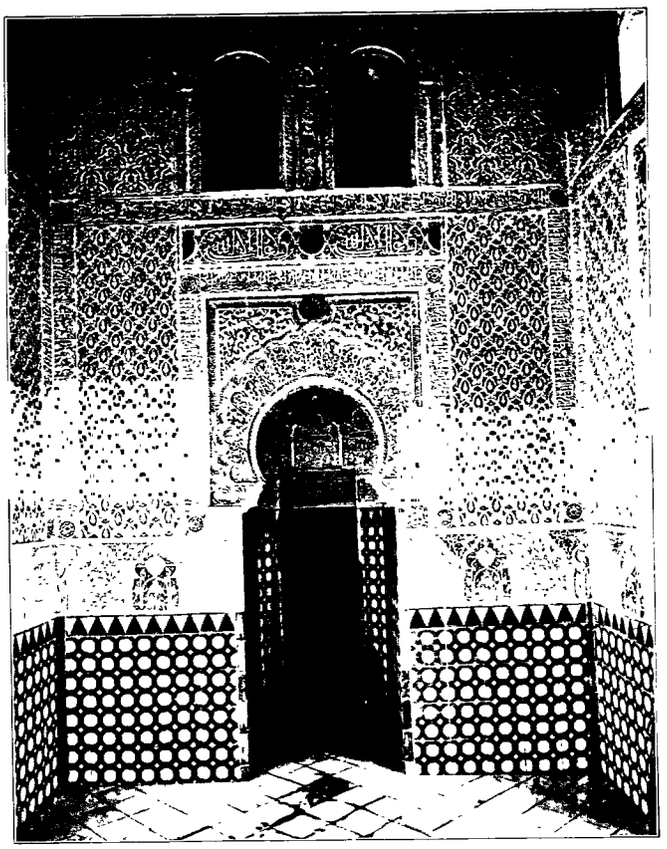


Abb. 2. Mihrab (Gebetnische) der Chuaima in dem sogen. Carmen de la Mezquita (Moscheevilla) der Alhambra, aus der Zeit der Nassriden.



Abb. 3. Das Gerichtstor in der Alhambra.

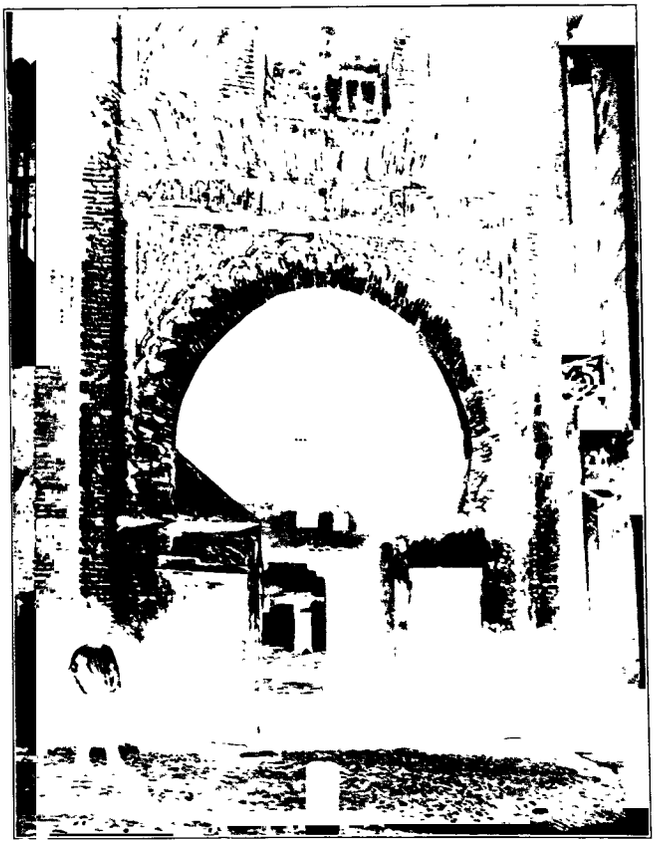


Abb 4. Portal (Fassade) der sogen. Casa del Carbon (Kohlenhaus) zu Granada.

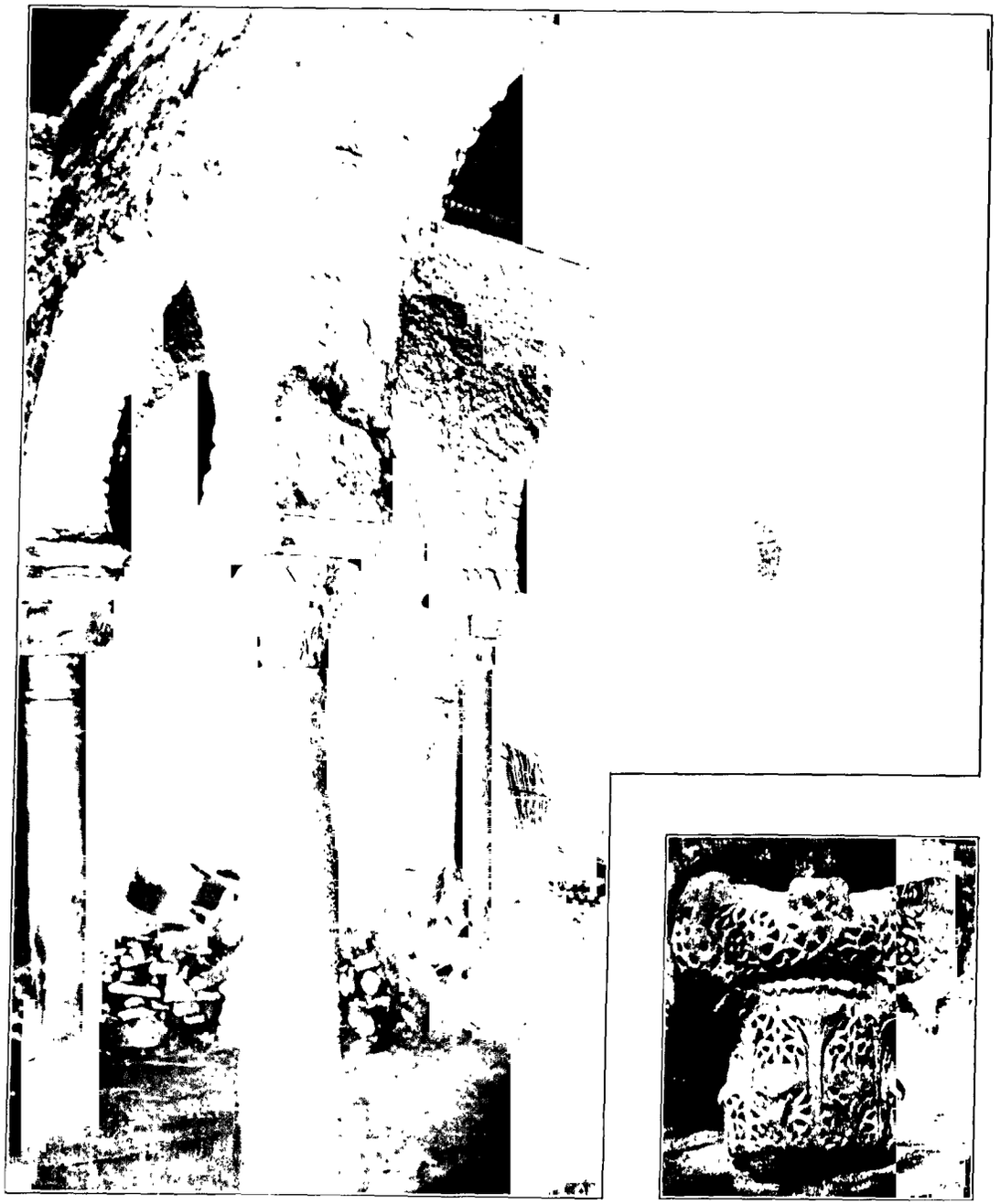


Abb. 5. Badeanlage des sogen Gräberhauses (Casa de las Tumbas) aus der Zeit des Chalifats.

Abb. 6. Granadisch-arabisches Kapitäl aus der Zeit des Chalifats.

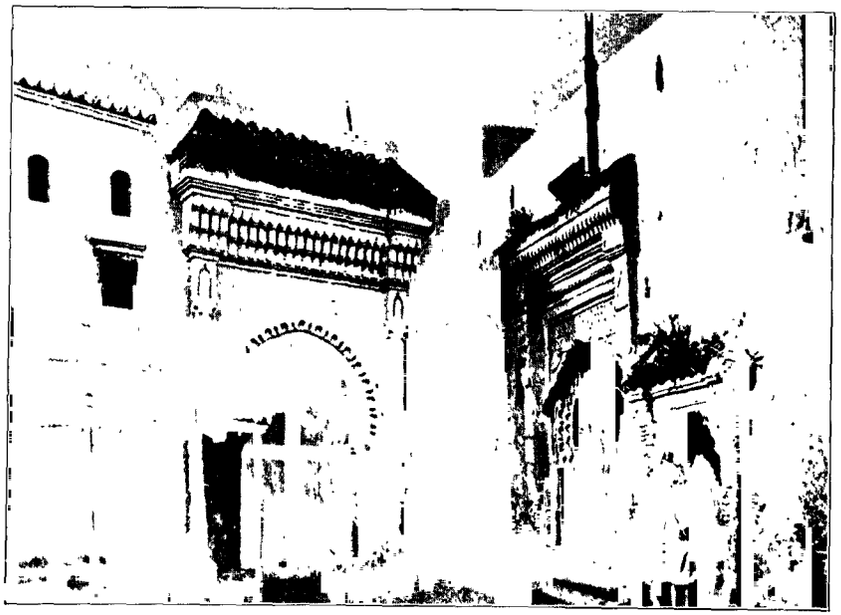


Abb. 7. Portal (Fassade) der Moschee von Muley Mohammed zu Tetuan.

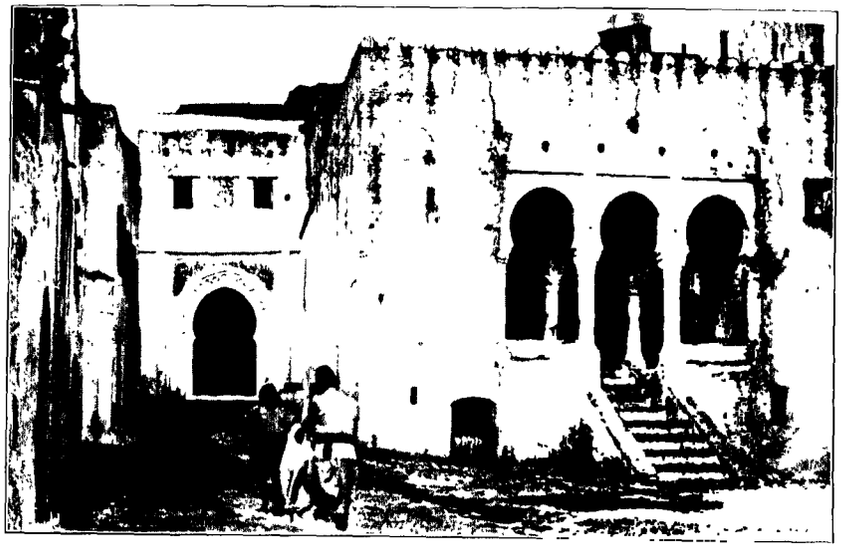


Abb. 8 Das Tor der Kasbah von Tanger.

Tafel XVIII

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

sie zweifellos nicht in Spanien entstanden, sondern stellt eine Zwischenstufe dar zwischen der kufischen und der orientalischen oder Scharkischrift, von welcher sie sich durch Verschiedenheiten in der Zahl und Stellung der diakritischen Punkte unterscheidet.

Die Fliesenmosaiken zeigen einen größeren Reichtum der Einzelheiten. Da die geometrischen Kombinationen immerhin beschränkt sind, wurden zahlreiche pflanzliche Motive und verschlungene Bänder verwendet, die schwach reliefartig hervortreten.

Als Beispiele der spanisch-afrikanischen Stilrichtung kann man die Moscheen von Tanger, Fez und Rabat bezeichnen, ferner die Kasbah in Tanger und zahlreiche Paläste in Marokko, Algerien und Tunesien. In den meisten Fällen sind diese Gebäude sehr schlecht erhalten wegen der geringen Dauerhaftigkeit der Stuckverzierungen. Doch die Minarete einiger Moscheen, wie z. B. der „Aissauiamoschee" in Tanger haben den Jahrhunderten getrotzt und ihre prächtigen Ornamente erfreuen uns noch heute.

Der afrikanische Stil sollte in der iberischen Halbinsel, wohin er durch die wiederholten Eroberungszüge nach dem Zusammenbruch des Chalifats verpflanzt worden war, den Höhepunkt seiner Blüte erreichen und in der einzigartigen Alhambra ein klassisches Denkmal von unübertroffener Vollkommenheit hervorbringen. In dem Alcazar der Alhambra sind die Zartheit der Ornamente, die feine künstlerische Ausführung der Einzelheiten und die bezaubernde Eleganz der Schriftzüge von überwältigender, verführerischer Schönheit. Freilich wird die Wirkung dieses Kunstwerkes noch gesteigert durch die herrliche Landschaft, welche man durch die halbgeöffneten Bogenfenster wahrnimmt und den seidenartigen hellblauen Himmel, der sich über den glänzenden Kuppeln wölbt.

Da die Alhambra nun, wie schon gesagt, ganz im westlichen Stil erbaut wurde, ist es auch recht leicht, in Nordafrika Werke zu finden, die dem Naßridenschlosse in vielen Punkten gleichen: Das Gerichtstor in Granada z. B. ähnelt in vielen Einzelheiten dem Tore der Kasbah von Tanger, wo der Vertreter des Paschas Recht spricht (Abb. 3 und 8). Die Fliesen des oberen Teils sind übrigens auch nach demselben Verfahren und im gleichen Stil hergestellt wie diejenigen, welche an den Türmen mehrerer Moscheen Marokkos vorhanden sind. Ferner findet sich der Grundriß des berühmten Myrtenhofes der Alhambra in einem der Höfe der Burg wieder, die in Tanger vom Gouverneur bewohnt wird. Ähnliche Anlagen wie die des Schwesternsaales und des Abencerragensaales finden sich recht häufig in Algerien und Tunesien. Sogar die hohen Festungsmauern, die gegenüber dem Generalife aufragen, erinnern an die zinnengekrönten Umwallungen von Tetuan und Meknas (Abb. 7 und 8).

Vielleicht ist die Alhambra verfeinerter und vollkommener in den Ornamenten als alle anderen Bauten jenseits der Meeresenge, die Spanien von Afrika scheidet. Leider ist aber auch gerade diese Verfeinerung Ursache ihrer geringeren Dauerhaftigkeit, und die so korrekten und in den Einzelheiten so unerschöpflich phantasiereichen Stuckarbeiten, die unser Auge entzücken, sind ein gebrechliches und ephemeres Werk. —

Wie wir gesehen haben, weisen auch die überlieferten Bauwerke hüben und drüben darauf hin, daß tausend Fäden einst unser Land kulturell mit Marokko verbanden, selbst zu Zeiten, in denen beide Länder nicht unter einem Szepter standen.

Polenteppiche (Polnische Knüpfteppiche).

Von T. Krygowski-Lemberg.

Mit 7 Abbildungen im Text.

II.

Anfangs suchten die Mongolen fremde Länder zu erobern, um die Grenzen ihres Staates zu erweitern, doch ändert sich bald ihr Ziel. Sie kommen nur, um zu plündern und Beute zu machen.

Die Mongolen lebten in freundschaftlichem Verkehr mit dem Fürstentume Moskau, ein Verhältnis, das oft Ehebündnisse und Übertritte zum Christentum zur Folge hatte.

Indessen haben die Fürsten Giedymin und Olgierd in Litauen mehrmals die Mongolenmacht gebrochen. Überhaupt kommt jetzt die Zeit, wo das Abendland aus der Verteidigerrolle heraustritt und zum Angriff übergeht.

In der goldenen Horde entstehen zahllose Zerwürfnisse und Palastverschwörungen. Jeder der Chane will mächtiger sein, als sein Nachbar, ein jeder strebt nach Unabhängigkeit.

Das Erscheinen Timurs wirft auch seine Kreise nach Osteuropa. Timur, aus dem Stamme Tschagatai, drang in die Besitztümer der Goldenen Horde und weiter in das nördliche Slavenland bis zur Wolga vor, das ganze Land und Reich Baty's „dem fürchterlichen Vernichtungswinde" — so sagen die Chroniken — „preisgebend". Es schien, als ob Kiptschak und die Goldene Horde vernichtet seien. Aber nach dem Verschwinden Timurs ist dieselbe nicht völlig vom Schauplatze abgetreten.

Um diese Zeit wird Polen mit Litauen vereinigt; auf den Thron des litauischen Großfürstentums steigt Witold, vom Könige Jagiello zum Großfürsten ernannt. Er hat tatsächlich die Macht der Mongolen in Europa gebrochen und das Joch der Chane abgeschüttelt. Allmählich wurde er die maßgebende Person im ganzen Reiche der goldenen Horde. Sogar Tochtamysch flüchtet jetzt, verfolgt von Timur, nach Kiew. Witold hatte ihm versprochen, er werde ihm wieder zur Herrschaft verhelfen. Denn er vermeinte, daß er sich dadurch den Weg nach dem Innern Asiens bahnen und Timur selbst besiegen könne. Witold schob seine Heerestruppen gegen Timur bis nach Worskla vor, wo ihm der im Kampfe ergraute Feldherr Timurs, Edyga, entgegentrat. Es kam hier zwischen beiden im Jahre 1399 zu einem mörderischen Kampfe, in dem Witold aufs Haupt geschlagen wurde. Seit dieser Zeit hat Edyga wiederholt Angriffe gegen Litauen gerichtet. Er äscherte Kiew ein und entführte viel Gut und viele Menschen. Aber anderseits hat auch Witold Streifzüge nach Kiptschak gemacht und dort an Einfluß gewonnen. Die kleinen Chanate, die das große Chanat von Kiptschak bildeten, wurden zum Schaden der Eintracht und Macht der Goldenen Horde immer unabhängiger; so entstanden die selbständigen Chanate von Kazań, Astrahan, Krim.

Beweise einer vollkommenen Abhängigkeit der Goldenen Horde von Witold sind noch erhalten. Wir finden nämlich Münzen, welche von den Chanen geschlagen wurden, auf denen die Wappen Witolds sowie auf der einen Seite die lateinischen Inschriften und auf der anderen die arabischen zu sehen sind (siehe die Abb. 38—41).

Die Machtsphäre des Großfürsten Witold stieg immerfort und war in der Zeit 1406—1430 am bedeutendsten.

b) Die Vermischung mongolischer und polnischer Bevölkerung.

Als die Macht der Mongolen in Mittel-Asien erlahmte, zogen ganze Scharen mongolischer Familien und Stämme nach Polen, eine Einwanderung, die ganze Jahrhunderte dauerte. Anfangs wurden die Mongolen in strenger Unterwürfigkeit gehalten, aber im Laufe der Zeit wurde ihre Stellung eine immer freiere, und dies umsomehr, je öfter sie ihre Zuneigung für ihr neues Vaterland mit ihrem Blute besiegelten. So sind allmählich Tausende von Mongolen-Familien in der sie umgebenden polnischen Bevölkerung aufgegangen. Namentlich auch viele ritterliche und sogar fürstliche Familien der Mongolen haben durch Einheirat sich mit dem polnischen und

litauischen Adel eng vermischt. Am stärksten geschah diese Blutsmischung aber unter der ländlichen Bevölkerung.

Witold selbst hat eine ganze Horde der „Tataren", welche er gefangen genommen, — so schreibt Bielski unter dem Jahre 1397, — nach Litauen in der Gegend des Flusses „Waka" angesiedelt.

Auch zur Zeit des Chans Dschanibek sind viele ins Innere Polens eingewandert (Jani-Beg Mahmud 1340—1357). Mongolische Überlieferungen erzählen, daß zur Zeit des Krieges zwischen Tochtamysch und Timur 40000 Auswanderer freiwillig die Steppen verließen und nach Litauen übersiedelten.

Die nach Litauen geführten mongolischen Gefangenen lebten dort nicht als Sklaven, sondern nahmen Dienerstellung ein. Fürst Gedymin von Litauen hat seinen Truppen öfters mongolische Soldaten einverleibt. — Ein Franziskanermönch schreibt, zu seiner Zeit (1424) hätten seine Klosterbrüder gefunden, daß in Litauen die Mehrzahl des Volkes in Irrtümer versunken lebe, daß man sich dort vor der Flamme ehrerbietig verneige, daß mehrere Leute dortselbst eine asiatische Sprache beim Beten gebrauchen und daß diese aus dem Reiche eines Chans stammen.

Das Großfürstentum Litauen war damals noch unbewohnt und menschenleer; es lag also im Interesse der Fürsten, diese Gebiete so schnell als möglich zu bevölkern. Der weitblickende Fürst Witold hat daher in der Voraussicht, daß diese Ansiedler eines Tages mit ihrem neuen Vaterlande zusammenwachsen würden, den Kolonisten Privilegien und allerlei Erleichterungen gewährt, was später für Polen reiche Früchte trug. Denn die Eingewanderten waren bald der neuen Heimat aufrichtig zugetan. Derselbe Fürst hat ihnen auch Ländereien als Lehen gegeben und zwar mit dem Erbschafts- und Verkaufsrechte. Er erlaubte ihnen, sich in den Städten anzusiedeln und sich damit zu beschäftigen, womit sie wollten; sie übten daher ihr Handwerk ganz ungehindert aus. Auch in bezug auf den Glauben blieben sie unbehelligt.

Es finden sich unzählige Notizen aus älterer und jüngerer Zeit über das Verhältnis der Polen

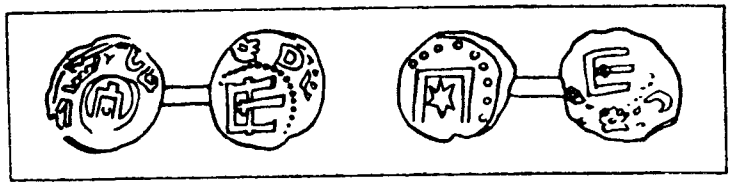


Abb. 38. Mongolische Münzen der Goldenen Horde.

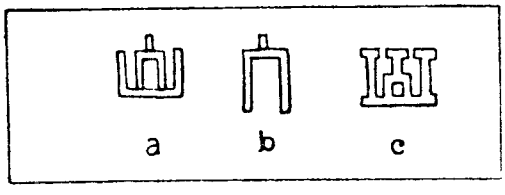


Abb. 39. Kolumny. Uraltes Wappen der litauischen Großfürsten.

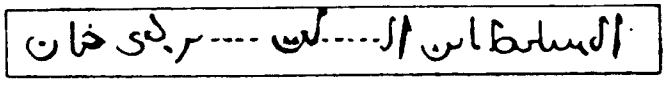


Abb. 40. „Sultan der Gerechte Dewlet-Birdi Chan" (von Witold um 1427 auf den Thron gesetzt). Inschrift in der Mitte abgerieben; nur „Es-sultan" und „Chan" deutlich. Ergänzt nach ähnlichen Münzen in Petersburg.

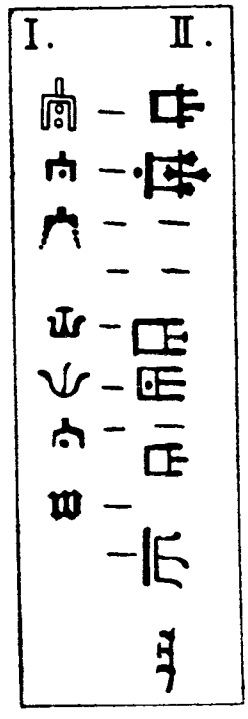


Abb. 41. Litauische Tamgas (Siegelabdrucke) der lateinischen (I) und arabischen (II) Seite mongolischer Münzen.

und Litauer zu den Mongolen, die alle hier aufzuzählen unmöglich ist. Wir müssen uns auf einige Angaben beschränken.

In einer Bitte der Mongolen an König Sigismund im Jahre 1519 lesen wir: „Der berühmte Großfürst Witołd lebt nicht mehr, er ließ uns den Propheten nicht vergessen, und wenn wir unsere Blicke zu den heiligen Stätten wandten, haben wir auch seinen Namen angerufen, so wie wir die Namen unserer Chalifen anrufen. Wir schwuren bei unseren Säbeln, daß wir Litauen lieben, und als wir den polnischen Boden als Gefangene betraten, sprachen wir bei unserem Einzug in dieses Land, daß dieser Sand, dieses Wasser und diese Bäume uns wie euch allen teuer sein würden. Den Großfürsten Witołd kennen unsere Kinder: nicht nur bei den Salzseen (d. h. in der Krim), auch in Kiptschak weiß man, daß wir in diesem Lande keine Fremdlinge sind."

Dies ist ein charakteristisches Zeugnis eines geradezu innigen Verhältnisses zwischen Polen und Mongolen. Viele von den Ausgewanderten mußten die Hoffnung auf baldige Heimkehr fallen lassen und weiter in Polen leben; auch die zweite und dritte Generation blieb in Polen. So wurden die Bande mit der Heimat immer mehr gelockert und schließlich bildete die mündliche Überlieferung das einzige Band mit dem einstigen Vaterlande. Anfangs fand der wilde Mongole keinen Gefallen an der sozialen Ordnung der christlichen Gesellschaft, aber diejenigen unter ihnen, welche im polnischen Reiche zur Welt gekommen und die Früchte des Friedens, der Freiheit und des Gesetzes genossen, fühlten sich schließlich in Polen nicht mehr fremd. So mußten denn die Mongolen unter dem Einflusse der Kultur die wesentlichen Kennzeichen ihrer asiatischen Abstammung und Nationalität langsam verlieren, im Laufe vieler Jahre wurden sie zu Litauern oder polonisierten sich. Und dieser Prozeß — das ist wohl zu beachten — ging ohne jedweden Einfluß von Seiten der Regierung, ohne Gewalt vor sich. Nur diese eine Verpflichtung wurde den Mongolen auferlegt: zu jedem Kriege und auf jede Aufforderung des Königs hin gewaffnet ins Feld zu ziehen.

Der türkische Historiker Petschevi erwähnt viele Beispiele der polnischen Toleranz gegen die Mongolen. Zur Zeit Sigismunds III. gab es in Polen mehr als hundert mongolische Dörfer, die, wie manche Zeugnisse befürworten, stark bevölkert und wohlhabend waren. In einem jeden Dorfe befand sich eine Dschamia, ein Gotteshaus; dort wurden an jedem Freitage feierliche Gebete aufs Wohlergehen des muselmanischen Reiches und Herrschers verrichtet (!), jedoch auch des polnischen Königs wird in diesen Andachten dankbar gedacht.

Da die auf ihren Lehensgütern ansässigen Mongolen eine Art Halbadel bildeten, weil sie den Acker nicht bebauten und ritterlich dienten, so haben sie auch mit der Zeit polnische Namen von den Städten und Dörfern, wo sie wohnten und später entsprechende Wappen angenommen; natürlich geschah dies mit Erlaubnis der Krone. Es währte nicht lange, so verlernten die Mongolen in der fremden Umgebung langsam den Gebrauch ihrer Muttersprache und damit ging ihnen natürlich das Verständnis des Korans verloren, so daß man sich genötigt sah, Korane in polnischer Sprache, aber mit arabischen Lettern geschrieben, einzuführen. In Litauen wird man bei sorgfältiger Nachforschung solche eigenartigen Koranexemplare noch finden können.

Zu den adeligen Familien mongolischer Herkunft in Polen gehören folgende: Abrahamowicze, Achmantowicze, Alciewicze, Azulewiczowie, Bajbuzowie, Baranowscy, Bazarewscy (v. Bożarewscy), Bielakowie, Buczaccy (murzowie), Bykowscy, Fursieskina, Januszewscy, Józefowiczowie, Kijeńscy, Koryccy, Krzyczyńscy, Krzeczkowscy, Ledzińscy, Muchowie, Oknińscy, Osmolscy, Paalksnisowie (Nachkommen Tamerlans), Ryżewscy, Sobolewscy, Tarasowscy, Tupalscy, Ułanowie und viele andere, deren Namen wir hier im Nominativus pluralis angeführt haben[1].

[1] Im Texte habe ich nur diejenigen Tatsachen ausführlich erwähnt, welche die Verpflanzung der orientalischen Teppichweberei nach Polen durch die Vermittlung der Mongolen erklären. Aber auch Armenier sind nach dem Niedergange ihres Königtumes schon im Jahre 1062 in der Zahl von 20000 bewaffneten Rittern nach Polen eingewandert. Hier haben sie damals mit Polen zusammen gegen die „Połowcer" gekämpft. In ihre Heimat kehrten sie nicht wieder zurück, sondern siedelten sich zuerst in der Gegend von Kiew und später in der von Kamieniec

V. Allgemeine Betrachtungen über Polenteppiche.

Die geschilderte enge Verquickung mongolischer und polnischer Volkselemente gaben in Polen den Grundstein zum Verwachsen und Verschmelzen der Ideen des Abendlandes mit denen des Mongolenlandes. Infolgedessen machen die polnischen Seiden- und Wollteppiche, welche im Bereiche der polnischen Länder entstanden, jene Vereinigung der Einflüsse und des Geschmacks zweier Welten sichtbar.

Der europäische Geist der damaligen polnischen Zivilisation mußte freilich die Schönheitselemente des Ostens in eine neue Form zu bringen suchen, in eine Form, die zugleich erfindungsreich und vornehm erscheint.

Und wie Persien sich einst die Elemente chinesischer Dekoration aneignete, um dann nach langen Jahren mongolischer Knechtschaft auf eine hohe Stufe selbständiger Kunst sich emporzuschwingen, so geschah es in ähnlicher Weise in polnischen Landen. Sie wurden von westlicher Zivilisation bestrahlt, blieben aber nicht unempfänglich für die Einflüsse, welche von seiten der Sonne Asiens kamen. Wie Persien, die Repräsentantin der arischen Kultur Asiens, einst die Elemente chinesischer Zivilisation, so hat auch das polnische Königreich die Elemente der asiatischen Kultur in sich aufgenommen und mit den europäischen verschmolzen. Unstreitig haben die Mongolen die Keime ihrer zentral- und ostasiatischen Kultur in das Kunstgewerbe Europas hineingetragen.

Immer klarer wird bei Prüfung der Kulturbeziehungen und Verkehrswege zwischen Osteuropa und Asien auch die Antwort auf die Frage, woher die Polenteppiche stammen, welche einstens nur in Polen zu finden waren, und von denen ähnliche und gleiche niemals in Persien und überhaupt niemals in Asien existierten. Sowohl in bezug auf die Art der Knüpfung als auch hinsichtlich der sonderbaren Einteilung des Dessins wie endlich in den neuen Farbennüancen und deren künstlerischen Anwendung und meisterhaften Zusammenstellung stellen sie eine hervorragende Eigenart dar. Und obgleich auch in Persien Teppiche mit Gold und Silber durchwirkt wurden, erkennt man doch gleich im ersten Moment den grundverschiedenen Charakter der polnischen Teppiche ähnlicher Art.

Ein genaues Eingehen auf die Frage der Provenienz der Polenteppiche, an deren Lösung Robinson, Lessing, Darcel, Guichard, Lièvre, Migeon, Riegl, Bode, Sarre, Mumford (Yerkes Collection) u. a. gearbeitet haben, gehört nicht in den Bereich unserer heutigen Untersuchung.

Die bloße Tatsache, daß diese Teppiche nirgends in Asien angetroffen wurden, weder in Persien noch in der Türkei, sondern nur in Polen, weiter die Tatsache, daß sie alle in polnischen Ländern durch Händler und Trödler aufgekauft und nach Schweden, England, Amerika, Frankreich, Deutschland hinausgebracht worden sind, ferner der sehr wichtige Umstand, daß die Perser selbst, danach gefragt, diese Polenteppiche niemals als ihre Ware anerkennen wollten: alle diese Momente dürfen neben den historischen Daten als Beweis europäischer Abstammung dieser Teppichart dienen. Woher konnte nun der Name „polnischer Teppich" seinen Ursprung haben?

Diejenigen, welche zuerst sich über dieselben ergingen, haben sie polnisch: „Kobierzec polski, Kobierczyk polski", d. h. „das Produkt der polnischen Teppichweberei", genannt, und so werden sie auch immer von alten Schriftstellern im Lande bezeichnet.

Auch die Engländer, die überall die ersten waren, welche die Gegenstände der Kunst und des Kunstgewerbes auf der ganzen Erde sammelten und würdigten, haben sie als „polish rugs" bezeichnet.

Und doch waren diese Forscher den Quellen der Zeit viel näher als die späteren Sachkenner, welche — ohne die Genealogie der einzelnen Teppichexemplare ergründet zu haben, ohne genauere Kenntnis polnischer Länder, polnischer Geschichte und polnischer Gewerbekunst, manchmal auch ohne ein Studium der türkischen Schreiber, ja, ohne Nachforschungen im Polenlande selbst — nur auf Grund der in der Zeichnung erkannten,

Podolski an. Die Armenier waren vorwiegend Handelsvermittler zwischen Polen, Persien und Griechenland.

Es hat später noch eine zweite (1401) Einwanderung von Armeniern nach Polen stattgefunden, nachdem Ani am 18. März im Jahre 1319 vernichtet worden war. In Lemberg haben die Armenier schon im Jahre 1183 eine aus Holz gebaute Kirche besessen, ein Anhalt dafür, daß ihre Zahl nicht klein und ihr Wohlstand nicht gering war.

rein orientalischen Einzelmotive ein Theoriengebäude aufführten, das, alle geschichtlichen Tatsachen Lügen strafend, den Erzeugungsort dieser Teppichart überall anders hin verlegte, als wo er logischerweise zu suchen war.

Ich kann heute schwerlich feststellen, wer zuerst die polnische Herkunft dieser Teppiche bezweifelt hat. Es scheint, als ob Alois Riegl der erste war; wenigstens ist seine Anschauung zuerst gedruckt worden (siehe den kleinen Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche, Wien 1891). Bode hat ebenfalls die polnische Abstammung verneint. Ich möchte aber nachdrücklich betonen, daß Alois Riegl sich von vornherein ausdrücklich dagegen verwahrt, als ob die Frage der Provenienz für entschieden angesehen werden könnte und daß erst die späteren Gelehrten die polnische Herkunft rücksichtslos verwerfen (Sarre, Martin, Migeon).

Es ist mir ferner die Tatsache bekannt, daß Riegl selbst Polen bereiste und, nach dort gepflogenen Erhebungen, zuletzt die Überzeugung gewonnen hat, diese Teppiche seien in Polen gewoben worden. Diesbezüglich hat er sich vor mehreren Personen in Polen in diesem Sinne geäußert, also seiner ursprünglichen irrtümlichen Anschauung zuletzt nicht mehr gehuldigt.

Da nun Polen seit dem 13. Jahrhundert und noch viel früher in ununterbrochenem Verkehr mit dem Osten stand und die Berührungen mit den Mongolen und später mit dem osmanischen Reiche fortdauerten, so wird man es begreiflich finden, daß auch die Handelsbeziehungen mit den Völkern des Orients damals weit mehr im Schwung waren als heutzutage. So erschienen z. B. noch am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts persische Kaufleute jede Woche mit ihrer Ware auf dem Lemberger Markte am alten Ringplatz.

Hält man daneben die Tatsache, daß die Zahl der in Polen angesiedelten Mongolen auf mehrere Zehntausende anzuschlagen ist, deren Schicksale mit denen ihres zweiten Vaterlandes durch Jahrhunderte zusammenfielen, so erklärt es sich, daß auch noch zu Zeiten der Größe und Macht des Polenreiches der morgenländische Einfluß auf die Entwicklung der Kunst und des Kunstgewerbes von Bedeutung war. Besonders natürlich in denjenigen Zweigen, in denen die Eingewanderten selbst Meister und Lehrer waren, mußten sie die Kunst des Landes mit orientalischen Elementen befruchten. Die Augen der polnischen Gesellschaft und der polnischen Arbeiter und Künstler gewöhnten sich aber durch die jahrhundertelange Berührung an den Anblick von Erzeugnissen orientalischen Geschmackes und es ist fast selbstverständlich, daß die Polen dann in ihrem eigenen Kunstschaffen diesen Bahnen folgten.

Die polnische Adelstracht glich der persischen oder hat sich ihr assimiliert: und selbst das niedere Volk fand an der orientalischen Ornamentik Gefallen und ahmte sie nach, wie dies ja noch heute geschieht.

Die vornehmen Herren, welche schöne orientalische Kunstgegenstände sammelten — wie Waffen, allerlei Seidengewebe, Metallgefäße, Silbergeschirr und Goldarbeiten —, dieselben als Beute gewannen oder erbten, häuften diese in ihren Schatzkammern an und fanden in ihnen Tausende von Mustern und Vorlagen, nach welchen sie dann ihre Handwerker arbeiten ließen.

Aber der Geist der polnischen Arbeiter und die Forderungen, welche die arbeitgebenden Fürsten und Ritter an sie stellten, mußten die fertigen orientalischen Muster im Sinne des europäischen Geschmackes und Bedürfnisses ändern und weiter entwickeln. Wir können diesen Übergang von den rein orientalischen Mustern zur Renaissance und zum Barock an den erhaltenen Kunsterzeugnissen Polens jener Zeit gut verfolgen und ihren abweichenden Charakter feststellen.

* * *

So tragen auch die Teppiche, sowohl die seidenen, die größtenteils älter sind als die wollenen, den Stempel ihrer Zeit an sich: entweder nähern sie sich mehr dem alten orientalischen Stil oder zeigen die Merkmale der Zeit der allmählichen Umgestaltung. Man hat zwar die dekorativen persischen Elemente beibehalten, aber die Zeichnung weicht von dem Begriffe der orientalischen Flächendekoration deutlich ab. Auch die Technik des Einflechtens der Metallfäden unterscheidet sich von der des Orients.

Die persischen Seidenteppiche zeigen Vögel und Tiere und chinesische Elemente, zu denen

gezählt werden: der Drache, Khilin, der mythische Fabelvogel Foho, Wolkenbänder, Tschi, Yang, Schneckenlinien und Spirallinien. Diese mythischen Fabeltiere und Gegenstände, welche der heidnischen chinesischen Ornamentik angehören, finden wir in den Polenteppichen nicht oder nur ausnahmsweise (wie Vögel und Wolkenbänder); sie wären ja in den Händen christlicher Arbeiter eine Art Profanation gewesen. Man hat sie deswegen in den Polenteppichen nicht zur Anwendung gebracht.

Der Plan der Zeichnung und das meisterhaft vollendete Arrangement der Blumen, Äste und Ranken ist in den persischen Teppichen mit größter Virtuosität und mit einer bewundernswerten Filigranzartheit und Verfeinerung durchgeführt worden. Diese peinliche, meisterhafte, ins kleinste gehende Feinziselierarbeit ist den Polenteppichen fremd.

In den Polenteppichen ist das ganze Innenfeld der Zeichnung in schwungvolle, wohlerwogene Grundlinien geteilt; an diese Linien der Hauptranken und Äste hängen sich die orientalischen Dekorationsmotive in wohldurchdachtem Ebenmaß an. Manchmal gibt es zwei Systeme von solchen das ganze Feld durchlaufenden Grundlinien, manchmal mehrere, welche sich miteinander verflechten; ein drittes Mal wieder ist das ganze Feld durch diese Systeme der schwungvoll gezeichneten und sich verzweigenden Linien in mehrere symmetrische Abteilungen zergliedert, die verschieden gefärbt sind.

Wir erkennen den hervorragenden Künstler in diesen großartig gedachten schwungvollen Linien. Die ganze zu dekorierende Fläche steht ihm vor Augen: kühnen Blickes mißt er den Schauplatz seines Schaffens ab und ist nie um eine neue geniale Entwicklung des geometrischen Problems verlegen. Mit kraftvollen und sicheren Zügen zeichnet er die kühnen Verkrümmungen der Grundlinien und ersinnt immer von neuem eine harmonische Gliederung des Operationsfeldes.

Und welche Meisterschaft, welches Feingefühl müssen wir bewundern, wenn der geniale Zeichner jetzt die durch Grundlinien entstandenen Segmente mit einzelnen Dekorationseinheiten schmückt und bevölkert: es gibt nichts Anmutvolleres!

Hier in der großen Drehungskurve der Hauptlinie hat eine volle große Palmette Platz; da in einer Biegung ein wunderschön gezeichnetes Dreiblättchen, und dort wieder in einem engen Schnörkel sitzt eine kleine bescheidene Rosette! Nie geriet der Künstler in Verlegenheit, wo und was für ein Dekorationselement für die innerhalb des Hauptdessins freibleibenden Flächen zu wählen sei. Deswegen weidet sich auch unser Auge an dem Ebenmaß, dem vollkommenen Gleichgewicht der großen und kleinen Motive, an der Harmonie der Linien und der Ornamentationsbestandteile. In einem Polenteppiche ist alles klar und durchsichtig, weil der Entwurf klar und rein gedacht wurde.

Der Künstler will nie und wird auch nie die Fläche überladen; er will nicht wie der persische Grübler einem kleinen Aste noch zwei, drei oder sogar zwanzig immer kleinere hinzufügen. Er will in den freien Zwickel, wo er eine Kelchpalmette und zwei schön ausgebogene Federblätter placierte, nicht noch mehr Blumen und Blümchen und Ranken hineinfügen. Es wäre das nach seinem Gefühl eine unnütze, geschmacklose Überfüllung und Überhäufung!

Und was die Farben anbelangt, so ist vor allem bemerkenswert, daß die Farben der persischen Teppiche sich gesättigter und tiefer zeigen. In den polnischen finden wir vorwiegend welke, blasse und zarte Nüancen: die vornehme Anmut ohne grelle Farben ist hier vorherrschend. Die Farben treten in den lichtesten und feinsten Tönen auf.

Es scheint, als ob man mit jenen starken Tönen, deren Quelle und Vorbild wir unter den Blumen und Pflanzen der Erde und des irdischen Paradieses zu suchen haben, gebrochen, und gerade diejenigen Farben gewählt hat, die wir am durchsichtigen Himmelsgewölbe erblicken, wo sie in tausendfachen chromatischen Spielen des Regenbogens und den unzähligen farbigen Abänderungen der Wolken prangen, von den Nüancen der Morgenröte zum Glanze des Mittags übergehen, in die Farben der Abenddämmerung und weiter in den Silberschimmer des Mondes und in die Saphire der Nacht sich verwandeln.

Wir sehen in den Polenteppichen den bezaubernden Abglanz des blauen Firmaments und die transparenten Lichtfarben von Scharlachrot, Gold und Silber, von Smaragdgrün und Saphirblau. Alle ihre Farben sind der Palette des azurnen

Himmels entlehnt. Wir sehen entweder den Abend- und Morgenschimmer oder wir spüren den Hauch des Frühlingswindes oder die sengende Glut des Sommers oder die verwelkten, matten Farben des Herbstes oder die Kälte des Winters in einer hellen Mondnacht. Es erscheint der Glanz der Opale, des Elfenbeins und des Goldes. Es steht düsteres Violett neben matter Bronze und zarter Lachsfabe.

Wenn wir die harmonische und ganz ungewohnte Farbenzusammenstellung der polnischen Teppiche und gleichzeitig auch die eigenartige Zeichnung derselben betrachten, die, schwungvoll und kühn in deutlicher Renaissancetendenz, grundverschieden von der persischen ist, so müssen wir ihren selbständigen Charakter und ihre ausgeprägte Originalität anerkennen, ein Zeugnis der schöpferischen Kraft der in diesem Zweige tätigen Künstler.

Was die Technik der Handarbeit betrifft, geschieht das Einflechten der metallenen Gold- und Silberfäden in den persischen Suzandschirds in der Weise, daß der Metallfaden, um einen Seidenfaden gewunden, die Kettenfäden umgibt, ohne einen dieser Kettenfäden zu überspringen, so, daß die Prozedur auf ähnlichem Wege fortschreitet wie beim Broschieren der Sumaks. Durch dieses dichte Herumflechten der Metallfäden um die Kettenfäden ist das Gold und Silber der persischen Teppiche sehr eng und dicht an den Kettenfäden angebracht und haftet fest am Grundgewebe. Diese goldenen Fäden werden an der Luft selten dunkel d. h. oxydieren nicht leicht. Die zum Vorschein kommenden Metallflächen sind an der Vorderseite des Teppichs weniger glänzend, aber die ripsartige Fläche des Teppichs ist bei den persischen feinkörniger, eigentlich feiner gestreift und daher dauerhafter als in den polnischen.

In den polnischen Teppichen überspringt der Metallfaden fünf bis sieben Kettenschnüre und legt sich flach und breit auf denselben nieder. Der Metallfaden ist infolgedessen mehr der Gefahr ausgesetzt, vernichtet und abgerieben zu werden, aber diese Art des Webens gibt größere glatte Flächen und effektvollere glänzende Stellen.

In der geringen Dauerhaftigkeit dieser Technik liegt aber der Grund, daß wir nur ausnahmsweise in unseren Zeiten einen Teppich zu sehen bekommen, bei dem das Silber und Gold an der ganzen Teppichoberfläche noch erhalten wäre. Wir sehen nur kahle Stellen, die jeden Metallglanzes beraubt sind; weiße oder gelbe Seidenfäden kommen statt des Goldes und Silbers zum Vorschein. —

Da, wie es scheint und wie wir in vielen Fällen positiv wissen, diese Teppiche in späteren Tagen des Verfalls des polnischen Staates solchen Zwecken dienten, für die sie keineswegs verfertigt waren, so sind fast alle diese Teppiche heute stark abgenutzt; nicht nur ihre metallene Fläche ist oft ohne Glanz, auch diejenigen Stellen, welche mit schillerndem Seidenplüsche bedeckt gewesen, sind abgerieben und schauen wie rasiert aus.

Einen gut erhaltenen Polenteppich anzutreffen, ist eine große Seltenheit. Und doch waren dies die schönsten und teuersten Schaustücke der Webekunst!

Aber man bedeckte mit ihnen den Fußboden, die Kästen, Betten, Sofas und Tische. Man hat auf und unter ihnen geschlafen. Wo man sie als Bettvorleger benutzte, hat man darauf die Asche der Pfeife ausgeklopft und gespuckt. Waren sie ein wenig ruiniert, so hat man mit ihnen das Innere der Schlitten und Wagen ausgefüttert oder man bedeckte mit ihnen, wie mit gewöhnlichen Decken die Füße bei einer Spazierfahrt in den Kutschen und Phaëtons. Schienen sie endlich völlig abgebraucht, so warf man sie in den Stall hinaus, auf den Speicher oder in die Rumpelkammer, wo sie vermoderten und Hunden, Katzen, Ratten, Mäusen und Hühnern als Lagerstätte dienten.

Dies alles geschah natürlich in der Zeit des Verfalls, als man den wahren Wert dieser Teppiche vergessen hatte und alles in Polen dem Untergang entgegenging. Damals gingen auch kostbare Makaten, Seidengewebe und Teppiche und viele andere Kunstsachen zu Grunde. Gegenstände von unschätzbarem Werte wurden aus Unkenntnis ihrer Bedeutung für Spottgeld verkauft.

Man nahm von dem gewissenlosen Käufer für einen solchen Polenteppich ohne Bedenken einen wertlosen Maschinenteppich. Der polnische Teppich wurde dann geputzt, ausgebessert, zusammengenäht, durch die Vermittler nach dem

Auslande geschleppt und dort für ein paar Tausend Gulden weiter verkauft. Auf diese Weise ist der größte Teil der Polenteppiche in die Fremde geraten. Seinerzeit befanden sich diese Teppiche in Polen in jedem wohlhabenden adligen Hause, sowie jeder Edelmann ein paar golddurchwirkte Gürtel, wenn nicht eine ganze Sammlung derselben haben mußte.

Wie viele von den Polenteppichen verloren gegangen sind, das mag der liebe Herrgott wissen. Es ist sicher, daß den Löwenanteil an kostbaren Sachen, an persischen und polnischen Teppichen, die in den Klöstern und Kirchen, den Palästen und Schatzkammern der Magnaten und in den Häusern vornehmer Leute angesammelt waren, die plündernden Schweden erbeutet haben. Ihre Einfälle waren schrecklicher, als die der Mongolen.

Natürlich war der größte Teil dieser Polenteppiche anfangs in den Teilen Polens zu finden, wo die polonisierten Mongolen wohnten, also vor allem in Litauen. Es wird sich dort noch heute manches Stück entdecken lassen.

Diese Polenteppiche gerieten größtenteils in die Hände der Familie Rothschild, einige sind in den Museen Europas zu finden, ferner sind Exemplare im Besitz des österreichischen Hofes, der Fürsten von und zu Lichtenstein, des Grafen Schönborn. Fünf waren Eigentum des Herrn Yerkes in Amerika, ihre Reproduktion ist mit Beschreibungen Mumfords in der Publikation der Sammlung Yerkes erschienen. Weitere Eigentümer sind noch die Fürsten Czartoryski, der sächsische König, das Nationalmuseum in München u. a.

An den Fingern könnten wir heutzutage diese Teppiche aufzählen. In Lemberg sind einige Polenteppiche während der Landesausstellung im Jahre 1894 aufgetaucht. Zwei waren im Besitze des Herrn Paul v. Tyszkowski, Gutsbesitzers in Huwniki, der dritte gehörte Herrn Boleslaus v. Augustynowicz aus Lemberg. Alle diese drei Teppiche sind kürzlich nach Amerika verkauft worden.

Auch Wollteppiche sind in Polen gewoben worden. Sie wurden in orientalischer Art und Technik, aber in verschiedenen Mustern gearbeitet. Fast alle seidenen Polenteppiche sind klein, in der Größe der türkischen Gebetsteppiche, also 2 m und noch etwas darüber lang und ungefähr 1,50 m breit. Die Wollteppiche wurden in verschiedenen Größen gearbeitet. Ihr Flor wurde mit Ghiordesknoten geknüpft. Es ist ihnen eigenartig, daß die Kette sehr oft aus Leinenfäden besteht, manchmal ist der Leinenfaden mit einem Wollfaden zusammengedreht.

Der Plüsch der Knüpfung ist ungemein dicht, die einzelnen Knüpfungen bestehen aus sechs wollenen Fäden, die zu einer Schnur zusammengedreht sind. Diese Beschaffenheit der Knüpfungsfäden bedingt die ungewöhnliche Dichte des Flors und das große Gewicht des Teppichs.

Auch in den Wollteppichen haben wir lichte Farben; die Grundfarbe des Innenfeldes und der Bordüre ist vorwiegend crême-weiß, was gleichfalls dazu beiträgt, daß die Teppiche hell erscheinen.

Die Zeichnung der Bordüren ist größtenteils im persischen Stil gehalten, das Innenfeld hingegen hat sehr oft stark modernisierte Muster, die manchmal frei von allen orientalischen Motiven sind. Die letztgenannten Merkmale zeigen sich merkwürdiger Weise auf dem Teppich Taf. XI, Abb. 1[1], der mit dem Datum 1698 versehen ist (Eigentümer Graf Dzieduszycki).

In diesen Wollteppichen haben wir nicht selten einen großen Farbenreichtum: jedenfalls enthält der ebengenannte alte Teppich mehr Farbennüancen als die anderen drei (Tafel XII und XIII, Abb. 2—4). Wir sehen in jenen Wollteppichen polnischen Ursprungs folgende Farben: blau und hellblau, manchmal goldgelb, grüngelb, erbsengrün und braun, blaßrosa und dunkelrot, violettrot u. a. m. An Figuren begegnen wir in ihnen Körbe mit Blumen oder Früchten, die recht naturalistisch dargestellt sind, ferner Blumen und Blumenguirlanden, Blätter, Fässer, Tintenfässer, Fahnen, Säbel (polnische Krummsäbel). Sehr oft treffen wir auch auf polnische Wappen und Siegelabdrücke (Tamgas).

Auf diesen Teppichen knieten die Verlobten, um der Eltern Segen vor der Trauung zu empfangen. Der Teppich wurde dann in der Kirche auf den Stufen des Altars ausgebreitet. Bisweilen geschah es, daß der Teppich nach der Trauung als Opfergabe der Kirche geschenkt wurde. Gerade aus den Kirchen haben später schlaue

[1] Die hier genannten Tafeln XI—XIII sind bereits in Heft 2 dieses Jahrganges enthalten.

Aufkäufer solche Teppiche herauszuschwindeln gewußt.

Auch diese Wollteppiche sind schon in überwiegender Zahl verdorben oder befinden sich nur noch im Besitz von Museen (so zwei im städtischen Museum in Lemberg siehe Taf. XI und XII). Heute werden solche Wollteppiche, ebenso wie die seidenen Polenteppiche mit Gold aufgewogen.

VI. Beschreibung von vier polnischen Wollteppichen.

Teppich Abb. 1, Tafel XI.

Eigentum des Herrn Grafen Thaddäus Dzieduszycki. Zur Zeit im Museum für Kunst und Industrie in Lemberg ausgestellt.

Der Teppich befand sich im Jahre 1894 auf der Landesausstellung in Lemberg, ausgestellt von der röm.-kath. Kirche in Żelechów.

Länge des Teppichs: 2,45 m.
Breite „ „ 1,58 m bis 1,64 m.
Gewicht „ „ 7 kg 70 gr.

Spezifisches Gewicht: ungefähr 1,9289 (auf einen Quadratmeter gerechnet).

Kette: Wollgarn, zweifach gezwirnt: 86 Kettenfäden auf 10 cm Breite.

Eintrag: Wolle, nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse: einer gespannt, zweifach gezwirnt; der zweite Grundschußfaden lose, wellenartig mit der Haute-lisse-Vorrichtung eingetragen, ebenfalls zweifach gezwirnt.

Knüpfung: Kammgarn, 6 fach; an den Stellen, an denen der Teppich verdorben ist, scheint der Faden nur vierfach gezwirnt zu sein.

Ghiördes-Knüpfung.

1800 Knüpfungen auf einen Quadratdezimeter.

Der Teppich ist kurz geschoren.

Das Innenfeld des Teppichs ist schmutzig crême-weiß. Es enthält in der Mitte einen geflochtenen, flachen Korb mit zwei Henkeln, deren Konturen wie die des ganzen Flechtwerks durch eine dunkelbraune Farbe angedeutet sind. Aus dem Korbe ragen verschiedene Früchte und Blätter hervor. In der Mitte unten sehen wir eine angeschnittene Melone, etwas höher große Birnen, Äpfel, weiter Weintrauben, Pflaumen, Kirschen. Die Zeichnung ist naturalistisch gehalten. Die Weintrauben und Pflaumen sind blau schattiert. Die Melonen, die Äpfel und Kirschen zeigen gelbe, orangegelbe und rote Farben, die stark verblaßt sind. Der Rest der Früchte ist in matten und ganz verwelkten, nicht bestimmbaren Farben gegeben.

Der Basis des Korbes ist ein blaues Band angeheftet, das in mehrfachen Windungen verläuft und stellenweise in lichterem Blau schillert. Das Band ist in der Mitte zu einer Schleife geknüpft. Unter der Schleife sind zwei halbmondförmige, mit der konkaven Seite nach oben gekehrte, aus bunten Blumenblättern zusammengesetzte Festons angebracht. Die äußeren Hörner, welche sich dem Rand des Mittelfeldes nähern, hängen wieder an kleinen violettroten Bändern, die durch einen blauen Knoten zusammengehalten werden.

Die vier Hörner der Halbmonde sitzen in einer kelchartigen Blumenscheide, welche gelb gefärbt und grün konturiert erscheint. Die kleinen Blumenblätter oder Lappen, welche die Guirlanden bilden, sind gelb, rot, blau und braun gefärbt. Von den Knoten der mittleren abgeriebenen Schleife und von den beiden blauen Knoten der seitlichen Schleifen hängen an abgeriebenen, braungrauen geraden Stengeln drei große, längliche, quastenartige Kelchpalmetten herab, deren Basis von gelben Kelchen mit grünen Säumen gebildet sind. Über dem Korbe, in der Mitte, sehen wir einen flatternden Papagei, der im Begriffe ist, sich auf den Früchten niederzulassen. Sein offener, gekrümmter Schnabel ist gelb, sein Schopf mit roten Federn geschmückt. Kopf, Hals, Rücken, und Unterleib sind blau, im Saume dunkler, in der Mitte lichter.

Die Füße und Flügel sind gelb wie der Schnabel. Die Flügel zeigen an der Basis der Schwungfedern rote Streifen, der äussere Rand der Federn hebt sich mit grüner Konturlinie von dem crême-weißen Grund des Mittelfeldes ab. Der Hinterteil und der Schwanz des Papageis, die abgewetzt erscheinen, sind blaßgraubraun gefärbt.

Auf der linken Hälfte des Mittelfeldes neben dem Kopfe des Papageis erblicken wir zwei blaßgelbe Ziffern: 1 und 6 und auf der rechten in gleicher Höhe, neben dem Schweife des Vogels, die Zahlen 9 und 8.

Wir haben also, was bemerkenswert ist und selten vorkommt, das Datum 1698 dem Teppiche eingewebt. Bei genauer Untersuchung des Ge-

webes ergibt sich, daß die gelben Ziffern auf dieselbe Art und Weise entstanden sind wie alle anderen Knüpfungen des Teppiches; sie bestehen ebenfalls aus sechsfach gezwirntem Wollgarn, das nach dem Muster der Ghiordes-Knüpfung mit den Kettenfäden verbunden ist. Es zeigt sich dieselbe Wolle, dieselbe gelbe Farbe, dieselbe Technik.

Als unwiderlegbar ergibt sich also, daß die Zahlen und das Gewebe gleichaltrig sind.

Alle vier Eckfüllungen des Mittelfeldes sind durch keinerlei Grenzlinien oder Bordüren vom Innenraume getrennt. Von jedem Eckwinkel laufen dicke, schief abgeschnittene, naturalistisch gezeichnete, gegen das Zentrum des Mittelfeldes gerichtete grüne Äste, die sich gabelförmig in mehrere kleinere Ästchen teilen. An diesen Ästen und Zweigen hängen Blumen und Blätter. An der Bordüre der Schmalseite sehen wir oben eine crêmeweiße und eine gelbe Narzisse mit rotgesäumten Blumenblättern, etwas mehr nach unten und der vertikalen Mittellinie des Teppiches näher eine große rote und weiße vollkommen entwickelte und zwei noch nicht entfaltete Nelken mit Blättern und noch weiter nach unten gegen die Mitte des Teppichs hin zwei große Tulpen und konvallariaartige Glockenblumen. Neben diesen hängen zwischen einer Tulpe und einer Narzisse eine Nelke und eine farblose Rose. Die Äste und Zweiglein sind so schön und so naturgetreu in krummen Linien geführt, daß sie gleich den Blumen, wie lebendig erscheinen.

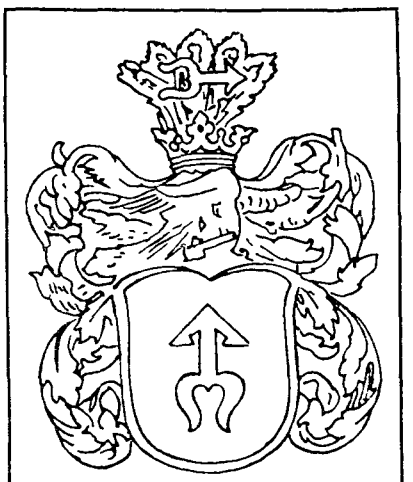


Abb. 42. Odrowąż.

In der nach einer Zeichnung geschehenen Wiedergabe des Teppichs auf Taf. XI sind leider diese Linien ungenau reproduziert worden, die Blumen haben falsche Konturen, die Zweige sind steif. Alle Eckfelder des Teppichs sind streng symmetrisch angeordnet; die Ornamentik zeigt sich meisterhaft ausgeführt. Die Blumen des Teppichs sind zwei bis dreimal größer, als in der Natur.

Eine breite, gelbgrüne Bordüre von vieux d'or zeigt Ästchen, Blumen und Blätter, die getrennt auftreten, aber im Teppich in einer schönen Wellenlinie angeordnet sind. Die Zeichnung der Bordürenecken zeugt von meisterhafter Beherrschung in der Verteilung des Ornaments.

Es wiederholen sich in der Hauptbordüre die Blumen des Mittelfeldes und speziell diejenigen der Eckfelder. Außer denselben haben wir schöne Eichenblätter in verschiedenen Zusammenschrumpfungen und federartigen Transformationen, die naturgetreu wirken. Es treten in der Bordüre noch andere Blumen auf, die im Innenfelde nicht vorhanden sind, wie: Anemonen, Wasserlilien, Irisblumen, Gluxinien und eine Abart von Narzissen, welche außer den gewöhnlichen Petalen in ihrer Mitte noch einen tulpenartigen Kelch besitzen.

In der Mitte der Bordüre der oberen Schmalseite sehen wir einen Schild, in dem sich das polnische Wappen Odrowąż (lies französisch: Odreauvonge) befindet (Abb. 42). Die eine Hälfte des Grundes dieses Schildes ist amarant-rot und die andere gelblichgrün; beide Farben, besonders die rote sind verblaßt. Das Wappenzeichen ist goldgelb und besteht aus einem hufeisenförmigen und aus einem pfeilartigen Teile.

In der Bordüre der unteren Schmalseite ist ein gelber Siegelabdruck, die sogenannte „Tamga" zu sehen, die in einem blauen Quadrate mit abgeschnittenen Ecken steht. Dem so entstandenen achteckigen Schild ist eine gelbe Krone aufgesetzt.

Die zwei Nebenbordüren oder Bordürensäume sind gleich breit; der innere Saum ist crême-weiß und enthält das Muster eines laufenden Hundes, das aber gleichzeitig den Anschein hat, als ob es aus dem Buchstaben S zusammengesetzt wäre. Der äußere Saum zeigt das oft bei den Polenteppichen sich wiederholende Muster von länglichen, mehrmals konturierten Sechsecken, in die ein größerer Rhombus, flankiert von zwei kleineren, eingezeichnet ist. Zwischen je zwei mit der Spitze zusammenstoßenden Sechsecken entstehen zwei dreieckige Felder, die wiederum doppelt konturiert sind. In dem anderen Teppich (Taf. XIII, Abb. 3) sehen wir in dem äußeren Bordüren-

saum statt des größeren Rhombus in der Mitte des Sechseckes eine vierlappige Rosette.

Der Teppich ist voll von größeren und kleineren Löchern; seine Ränder sind abgewetzt und an vielen Stellen zerschlissen. Sein Flor ist abgerieben. Von Mottenschaden ist er dagegen verschont geblieben.

Wünschenswert wäre es noch, in den etwa vorhandenen Archiven der Pfarrkirche in Żelechów nachzuforschen, wessen Trauung im Jahre 1698 (am unbekannten Tage) stattfand. Eine Lebensgeschichte dieses Teppichs, dessen Nationale uns unbekannt ist, wäre von hohem Werte.

Der Teppich ist heute (am 7/1. 1911) 223 Jahre alt! Ein ehrwürdiges Alter!

Teppich Abb. 2, Tafel XII.

Besitzer: Das städtische Museum für Kunst und Industrie in Lemberg. Inventar Nr. 1438.

Länge: 1,55 bis 1,62 m.

Breite: 1,40 m.

Gewicht: ungefähr 6 kg.

Spez.-Gewicht: ungefähr 2,712 kg (auf ein Quadratmeter).

Kette: Wollgarn zweifach, der eine dunkle Faden besteht aus Wolle, der andere lichte Faden aus Leinen. Beide zusammengezwirnt bilden einen Kettenfaden.

Eintrag: Wollgarn zweifach, aus zwei gleich dicken Wollfäden gezwirnt.

Knüpfung: Kammgarn, die Knüpfung in den blauen Knoten besteht aus einem Garn, das aus drei dicken Fäden gezwirnt ist; die roten Knüpfungen, die durch Einwirkung der Zeit braunrot geworden sind, bestehen aus vier dicken Wollfäden; die crême-weißen, die grünen und die braunen Knüpfungen ebenfalls.

Die Zahl der Knüpfungen beträgt 1200—1350 auf ein Quadratdezimeter.

Ghiördes-Knüpfung.

Der Flor ist nicht so kurz geschoren wie beim Teppich Abb. 1.

Die Grundfarbe des Mittelfeldes und der mittleren Bordüre ist crême-weiß.

Die Farbe des inneren Bordürensaumes ist dunkelblau, diejenige des äußeren Saumes ist gelblich grün.

In dem crême-weißen Grund des Mittelfeldes befinden sich gerade in der Längsachse zwei der Quere nach ausgezogene flache Körbe, die mit Blumen gefüllt sind. Die Körbe haben hakenförmige Ausläufer am oberen Rande, die als Henkel des Korbes dienen. Parallel zu ihnen läuft ein horizontaler Blumenstengel, der sich an der Spitze in zwei kleinere Stengel teilt, von denen der obere eine vertikale, der untere eine horizontale Richtung nimmt. Der horizontale Ast endigt in einer Blume, der vertikale in einer Knospe. Die Blume scheint eine Hyazinthe zu sein.

Beide Körbe haben wagerechte, aus der Basis des Korbes hervorkommende, einem Schwertgriff ähnliche, blumige Fortsätze.

Diese beiden Körbe stehen sich nicht gegenüber und sind nicht symmetrisch, sondern parallel zu einander gestellt, ein Umstand, der insofern merkwürdig ist, als diese Stellung nicht der orientalischen Auffassung entspricht. Die erwähnten Blumen im Korbe — scheinbar Rosen und Päonien — zeigen heute vorwiegend rotbraune Farbe, manchmal auch blaue mit grünen Flecken. Die Farbe der Blumen war früher rot, was man am unteren Teile des Flors (an der Basis der Knüpfungen) oder wenn man ein Büschel der Knüpfung herausreißt, festzustellen vermag. In der Mitte des Blumenkorbes ragt oben zwischen den Blumen ein gerader vertikaler Stengel mit Tulpenblume und Tulpenblättern hervor.

Unter- und oberhalb beider Körbe befinden sich rechts und links runde Blumenbuketts. Die Spezies der Blumen zu bestimmen ist nicht möglich, weil sie nicht deutlich genug hervortreten, man kann nur Päonien und Rosen vermuten.

Gleich neben der inneren Bordüre der Schmalseite des Teppichs haben wir oben links und rechts zwei lose, wie Schmetterlinge ausschauende, kleine Ornamente — ein gleiches Ornament auch in der Mitte zwischen den oberen Sträußchen — desgleichen zwei kleine abgesonderte florale Elemente an der Außenseite der beiden großen Körbe.

Neben der Basis der beiden unteren Buketts finden wir an der Außenseite zwei Blümchen und zwischen denselben einen geometrischen Widerhaken, dem sarazenischen Dreiblatte verwandt.

Die crême-weiße Hauptbordüre zeigt in ihrem Innern Palmetten und von denselben ausgehende gerade, so wie auch gebrochene Ranken mit daran

hängenden rosettenartigen Blumen und Knospen, hie und da mit dreispaltigen kleinen Blättern geziert. Die Ranken und die manchmal ausgezogenen Dreiblätter trachten eine Wellenlinie zu bilden. Man sieht aber an ihrer Unvollkommenheit das Ungeschick, das in der Behandlung der Bordürenecken an den Tag tritt (ähnliche Bordüre siehe in dem großen Wiener Werke: Orientalische Teppiche Nr. 17).

Der innere Saum der Bordüre hat eine blaue Grundfarbe, in der auf geraden Ranken kleine weiße (mitunter grüngelbe) Dreiblätter liegen. Mit dem Dreiblattstengel parallel verläuft eine weiße gerade Linie, die den Stengel einer vierblättrigen rosettenähnlichen Blume mit zwei grünen und zwei rotbraunen Läppchen bildet. Das Dreiblatt und die Blume, sowie ein kleiner paralleler Haken liegen einmal dem Innenfelde, ein andermal wieder dem äußeren Rande zugekehrt. Der Außensaum der Hauptbordüre hat in dem verwelkten gelbgrünen Fond achtspitzige, blaue, rote, seltener crême-weiße Sterne in sechseckigen, vorwiegend weißen Feldern.

Die Sterne bergen in ihrem Innern einen anders gefärbten runden Fleck. Der Zwischenraum zwischen den Sternen ist mit acht dunkelblauen kleinen Quadratpünktchen, welche die römische Zahl I bilden, ausgefüllt.

Der Teppich ist oben in der Mitte, wo ein keilförmiger Fleck eingesetzt ist, zerrissen. In der unteren Hälfte der linken Längsseite der Bordüre ist der Teppich ebenfalls schadhaft; die defekte Stelle ist mit Leinen geflickt.

Im Zentrum des Teppichs ist eine größere Stelle abgerieben; ein ausgebessertes Loch befindet sich an der Stelle der Tulpe. Am oberen Rande des Teppichs fehlt in der ganzen Breite des Teppichs die äußere Umsäumung der Hauptbordüre, am unteren Rande nur deren linke Hälfte.

Teppich Abb. 3, Tafel XIII.

Eigentum des Herrn Schwarz in Krakau, gegenwärtig im Nationalmuseum in Krakau.

Der Teppich war in München im Jahre 1910 in der mohammedanischen Ausstellung im Raume 51, als Nr. 194, ausgestellt.

Kette: Wollgarn zweifach gezwirnt.

Eintrag: zwei Wollfäden gespannt. Ein Wollfaden geschlängelt.

Nach jeder Knotenreihe drei Grundschüsse, 1400 Knüpfungen auf ein Quadratdezimeter.

Ghiördes-Knüpfung.

Der Teppich ist nicht ganz kurz geschoren, ungemein dicht und schwer. Seine Erhaltung ist eine treffliche.

Das crême-weiße Mittelfeld hat große Viertelmedaillons in den Ecken. Die Medaillons sind in persischem Stil in der Art der sogenannten Uschak-Medaillons ausgeschnitten, nur mit kleiner Abwechslung in der Zeichnung und Zugabe von Dreiblättern in den tieferen Ausschnittstellen. Zwischen den beiden oberen Medaillonsvierteln legt sich von dem oberen inneren Saum der Hauptbordüre gegen das weiße Mittelfeld hin ein kleineres Halbmedaillon, das in kleinerem Maßstabe die Konturen und die Dreiblätter-Zugaben der Eckmedaillons wiederholt und mit seiner Basis dieselben berührt. Dasselbe Halbmedaillon findet sich unten an der entsprechenden Stelle.

Das Zentrum des Mittelfeldes ist durch ein regelmäßiges Sechseck mit zwei polnischen Wappen (Piława und Linda) ausgefüllt. Es kann die Frage aufgeworfen werden, warum das Wappen Piława (Abb. 43 im Text), das aus zwei Kreuzen und einem halben besteht, wie im Spiegel, also umgekehrt dargestellt ist und warum das Wappen Linda (Abb. 44) im Teppiche vertikal und nicht schief eingewoben wurde. Dies haben wir daher erklärt, daß, wenn das Wappen Piława nicht links, sondern rechts seinen horizontalen unteren Querfortsatz hätte und wenn das Wappen Linda schief gestellt würde, die Zeichnung weniger schön den Raum ausfüllen würde; außerdem hätte Linda, wenn schief gestellt, die Kreuzfortsätze gedeckt oder berührt. Es wären leere Stellen im rechten, oberen Winkel des Schildes und unten rechts wieder ein größerer Raum frei geblieben, der sich nicht hätte ausfüllen lassen, wenn nicht der untere der drei Querfortsätze des Kreuzes gerade nach links gerückt worden wäre.

Das Gleichmaß der Ornamentation hat also eine solche Einteilung und Veränderung der Zeichnung erheischt. Solche Veränderungen beim Zeichnen der Wappen kamen öfters vor.

Aus der linken und rechten vertikalen Flanke des Sechseckes ragen mehrere Fahnen; der oberen horizontalen Seite ist eine Krone aufgesetzt.

Hinter den schiefen oberen Seiten des Sechseckes erblicken wir (zwischen der Krone und der Fahne) die Buława eines Hetman d. h. einen Feldherrnstab und den Griff einer Karabela d. h. eines polnischen Krummsäbels. Unter den Fahnen liegen zwei Kanonenläufe. — Zu den großen Dekorations-Elementen des Mittelfeldes rechnen wir noch vier ansehnliche Kelchpalmetten rechts und links oberhalb und unterhalb des Wappenschildes. Die Palmetten sind geometrisch und geradlinig stilisiert. Dieselben Palmetten finden wir bei Julius Lessing in seinem 13. Hefte Tafel I (Vorbilderhefte aus dem Königl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin, herausgegeben im Jahre 1891), nämlich unten im blauen Eckfelde. Tafel 4—5 desselben Werkes hat im Mittelfeld zwei ähnliche rote und grüne Palmetten. —

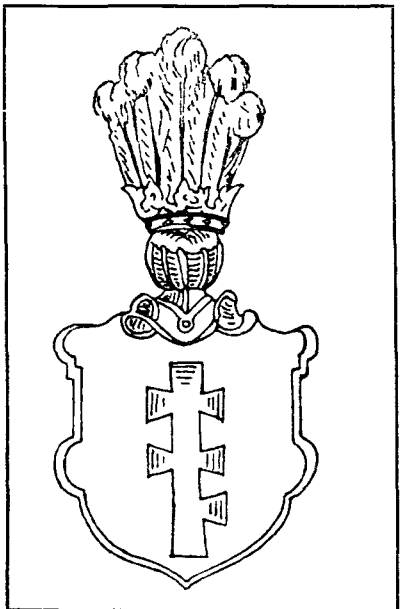


Abb. 43. Piława.

Der breite Bordürenrahmen mit seinem grünen Fond ist durch Palmetten geziert, die seitwärts von stark stilisierten, zusammengedrückten großen Hyazinthenblüten flankiert werden. Sie stecken in eigenartigen Postamenten, die oben mit spiralförmig gewundenen, wolkenartigen Gebilden versehen sind. Außerdem sehen wir wieder kleinere Palmetten, die als Ausgangspunkte für große flügelartige, unter rechtem Winkel gebrochene Lanzettblätter dienen, zwischen denen in der Mittellinie eine größere palmettenartige Blume aus einem dicken geraden Schafte emporwächst. Tafel II bei Lessing (Vorbilderheft 13) zeigt zwei blaue und zwei rote ausgezackte Blumenblätter, welche eine Figur einschließen, die im Charakter der in der Bordüre des polnischen Teppichs Abb. 3 auf Taf. XIII analog ist. Der oben erwähnte gerade Schaft steckt in dem Gipfel der früher genannten kleinen Palmette. Außerdem sind hyazinthenartige, lilienförmige und erbsenblüten- und tulpenähnliche Blumenelemente eingestreut. Auf diese Weise ist die Grundfarbe nur wenig sichtbar, da diese floralen Motive fast die ganze Bordüre decken. Dieses Bordüren-Muster erinnert an die Bordüre des Lessingschen Teppichs Taf. XV. Wir sehen dort in der Bordüre eine Figur, die nach Lessing einem aufsteigenden Kandelaber mit Akanthus-Kelchen im Stile der italienischen Renaissance um das Jahr 1500 entspricht und dem leuchterförmigen Postament in der Bordüre des Polenteppichs Abb. 3 ähnlich ist. Bei dem Lessingschen haben die Blattrosetten in der Mitte der Kränze, ebenso die Eckzwickel, durchaus orientalischen Charakter; dieser Knüpfteppich ist aber unter europäischem Einfluß entstanden. Bei dieser Gelegenheit soll auch auf den spanischen Teppich in der Sammlung des Altertum-Vereins in Stuttgart als auf ein interessantes Vergleichsstück hingewiesen werden.

Die Behandlung der Ornamente an den Ecken der Hauptbordüre ist meisterhaft durchgeführt, trotzdem das Muster derselben sehr verwickelt und technisch sehr schwer auszuarbeiten war. Ähnliche Palmetten kommen auch in Persien in den älteren kurdischen Bordüren vor. — Die beiden Bordürensäume sind gleich und bestehen aus länglichen, konzentrisch zweimal konturierten Sechsecken, die in ihrem Innern eine vierlappige Rosette und zwei kleinere Rhomben enthalten. Dieselben Bordürensäume, aber in einfacherer Form sind im Teppich von Prof. Dr. Sarre, Abb. 4, zu sehen (Tafel XIII). Die spitzen Winkel der Sechsecke sind doppelt konturiert und bilden so ein liegendes Kreuz zwischen den eigentlichen Sechsecken; man kann auch sagen, daß durch dieses schiefgestellte Kreuz die Sechsecke an ihren Spitzen miteinander verbunden werden. Denselben Bordürensaum finden wir auch am äußeren Rande des Teppiches Abb. 1 auf Tafel XI.

Teppich Abb. 4, Tafel XIII.

Eigentümer: Prof. Dr. Sarre in Berlin.

Der Teppich war in München im Raum 51, im Jahre 1910 ausgestellt und mit Nr. 195 signiert.

Kette: Wollgarn, zweifach gezwirnt.

Eintrag: Wolle, nach jeder Knotenreihe drei

Grundschüsse, zwei Grundschüsse gerade gespannt, der dritte geschlängelt.

Knüpfung: Kammgarn, sechsfach gezwirnt. 1050 Knüpfungen auf ein Quadratdezimeter. Ghiördes-Knüpfung.

Das Haar kurz geschoren. Der Teppich dicht und schwer und gut erhalten.

In dem crême-weißen Innenfelde fallen dem Beschauer in der Mittellinie drei ziemlich große, übereinander gestellte Körbe auf, aus denen Blumenzweige emporwachsen. Die Körbe sind schön gezeichnet und mit zwei großen Henkeln versehen, die den Henkeln einer Kanne ähneln. Die zwei unteren Ecken des Mittelfeldes sind mit großen Rosenblumen geschmückt, die wir jedoch in den oberen Ecken vermissen. Links und rechts neben dem mittleren Korb sehen wir zwei größere, an derselben Stelle neben dem oberen Korbe zwei kleinere auf einem Zweig sitzende Papageien. Außer diesen vier größeren Vögeln, die symmetrisch verteilt sind, finden wir noch drei winzig kleine Vögelchen auf der linken Längsseite neben dem inneren Bordürensaume und zwar jedesmal in der Höhe des oberen Niveau der drei Blumenbuketts; und ferner drei Vögelchen in gleicher Höhe auf einer vierblätterigen Blume, nicht weit entfernt von der Längsachse des Teppichs. Alle diese kleineren Vögel, sowie die beiden größeren der linken Seite des Teppichs sind mit dem Schnabel nach rechts gekehrt. Die beiden andern großen Papageien auf der rechten Seite wenden ihre Schnäbel nach links, so daß die vier größeren Vögel symmetrisch zur Mittellinie des Teppichs stehen.



Abb. 44. Linda.

Neben dem linken Bordürensaume flattern zwei kleine Schmetterlinge; einen ähnlichen finden wir unten neben dem rechten Bordürensaume, und zwei weitere zu beiden Seiten der Basis des mittleren Korbes.

Aus den Körben wachsen Rosen, Lilien, Tulpen, Granatäpfel und andere Blumenknospen, ferner stilisierte florale Elemente neben den Blättern empor, alles auf geraden und winkelig gebrochenen Zweigen. Man bemerkt noch Weintrauben, an denen die genannten größeren Vögel picken.

Die Zeichnung der rechten Hälfte der Buketts ist derjenigen der linken Hälfte nicht gleich oder ähnlich, aber das Bukett, als Ganzes genommen, wiederholt sich, so daß sie alle fast gleich sind.

Im Mittelfelde sehen wir noch lose hingestreute Blumen, dazu bestimmt, den sich ergebenden freien Raum auszufüllen.

Die Hauptbordüre enthält primitive große Blumen, Knospen und Blumenzweige und Blätter, alles geradlinig und gebrochen gezeichnet. Die Zeichnung der Ecken ist nicht vollkommen genau. Die Bordürensäume sind beide gleich und zeigen das übliche Muster der Sechsecke mit Rhomben. Die Sechsecke sind durch schiefe Stäbchenkreuze miteinander verbunden. Der Teppich ist zwar nicht so gut erhalten, wie der Teppich des Herrn Schwarz, aber entschieden besser als die Teppiche Abb. 1 und 2.

* * *

Wenn wir jetzt die vier Teppiche vergleichen, so sehen wir, daß die Hauptbordüren von Abb. 2, 3 und 4, orientalischen Typus zeigen. Von diesen nähert sich am meisten dem persisch-iranischen Stil die Bordüre des Teppichs Abb. 2. Persisch-anatolische Anklänge sind aus der Bordüre des Teppichs Abb. 3 zu ersehen, und die des Teppichs Abb. 4 verrät einen indo-europäischen Charakter.

Die Bordüre, sowie die ganze Zeichnung des Teppichs Abb. 1 ist durchaus europäisch; in der schön entworfenen Bordüre sehen wir eine sehr originelle naturalistische Behandlung der floralen Motive, die in Form der Wellenranke behandelt sind.

Im Innenfelde des Teppichs Abb. 1 sind die Eckfelder eigentlich keine separierten Felder, denn sie haben keine Grenzlinien gegen die übrige Fläche des Innenfeldes, und das ist ein Moment, das uns als ungehoffte und ungewohnte Neuheit entgegentritt.

Der Teppich Abb. 1 ist in Zeichnung und

Stil, in der vollkommenen künstlerischen Behandlung und Verteilung der Motive, in Technik und Farbenwirkung gewiß der beste, wie er auch das größte der vier Stücke ist; und diese hohe Stufe der Vollkommenheit läßt schließen, daß er nicht der erste seiner Art war, also viele Vorgänger hatte. Schade ist, daß dieses Stück so wenig geschont wurde.

Die Teppiche Abb. 3 und 4 sind verwandt. Die Bordürensäume beider sind ganz gleich, die Technik ebenfalls. Nur ist der Teppich Abb. 3 bedeutend besser und frischer erhalten als Abb. 4, so daß er demselben gegenüber wie neu erscheint. Die Bordüre von Abb. 3 ist viel reicher, als die von Abb. 4. Das Innenfeld ist bei beiden verschieden behandelt worden, aber beide Innenfelder sind in europäischem Geschmack gezeichnet. Dafür sind die Farben von Abb. 4 schöner, als diejenigen von Abb. 3, sie haben nämlich die edle Patina hohen Alters angenommen. Der Teppich Abb. 3 ist vielleicht nicht jünger, aber höchst wahrscheinlich wenig in Gebrauch gewesen.

VII. Schlußbemerkungen.

Die nähere Betrachtung der Teppiche und besonders des Teppiches Abb. 1 führt uns auf den Gedanken, daß die Teppichindustrie sich unstreitig in Polen lange vor dem Jahre 1698 entwickelte. Ja, wenn wir Exemplaren ersten Ranges im 17. Jahrhundert begegnen, dürfen wir annehmen, daß sie schon im 16. auf einer gewissen Stufe der Vervollkommnung stand. Die Teppich- und Seidenweberei wurden anfangs lediglich als Hausindustrie gepflegt. Die Großen, die das schöne Kunstgewerbe sich so herrlich entwickeln sahen, begünstigten die Teppicherzeugung und suchten sie in der Zeit des allmählichen Verfalls zu erhalten. Erst als sie anfing, dem Ruin entgegenzugehen, kam der Zeitpunkt, wo die einflußreichen Fürsten die Teppich- und Seidenweberei an ihren Hof zogen. Dort entwickelte sie sich weiter unter dem Schutze der Magnaten und gelangte öfters zu neuer Blüte. Mit dem herannahenden politischen Untergange Polens aber war auch die Kunst der Teppichweberei dem völligen Untergange geweiht. Wir halten die Epoche der Entstehung zahlreicher großen Produktionszentren der Teppich- und Gürtel-Erzeugung in den fürstlichen Fabriken des Landes für die letzte Phase der Glanzperiode, aber nicht für die Zeit der Entstehung der Teppichweberei und Seidenwirkerei in Polen.

So wie die Beweismaterialien heute vorliegen, spricht alles dafür, daß der Name Polenteppiche vollkommen gerechtfertigt ist. Dies ist unsere Überzeugung, bei der wir solange verbleiben müssen, bis wir in den Schatzkammern des persischen Reiches nicht zufälligerweise ganz gleiche Teppiche antreffen werden. Bisher ist kein solcher Teppich im Oriente aufgetaucht; kein Perser sah sie in seinem Heimatlande, und so oft er ihnen in Polen begegnete, hat er sie als fremdes Erzeugnis bewundert und anerkannt. Die Vermutung Sarres und Martins, daß es Geschenke der persichen Gebieter an die Potentaten Europas waren, ist umzutreffend und wenig stichhaltig. Denn womit könnte man sich einerseits die Tatsache erklären, daß die persischen Herrscher alle diese schönen eigenartigen Teppiche, deren Herstellung einen bedeutenden Aufwand kostete, ohne Ausnahme nach dem fernen Auslande verschenkten und für sich keinen einzigen zurück behielten? Anderseits wieder, wie hat man sich den rätselhaften Umstand zu erklären, daß man dergleichen Teppichen seit Jahrhunderten als Besitz gewöhnlicher und oft verarmter Edelleute in Polen begegnete, und nicht lediglich nur im Besitz der großen polnischen Magnaten, bei denen sie noch jetzt zu finden sind?

Die Annahme, daß sie als Geschenke für die Potentaten bestimmt waren, könnte keineswegs diesen Tatbestand rechtfertigen.

Auch die Tatsache, daß die Farben der Polenteppiche in lichtesten Tönen gegeben sind, spricht für den speziell polnischen Geschmack und die bodenständige Vorliebe. Es ist kein Wunder, wenn diese Farben oft schon verblaßt sind. Gerade dies spricht wieder für ihre europäische Herkunft. Denn obgleich die europäische Färbekunst voriger Jahrhunderte entschieden echtere Färbemittel kannte, als die heutige, konnte sie dennoch die ganze Prachtentfaltung der asiatischen geheimnisvollen pflanzlichen Färbekunst nicht erreichen (obwohl Polen seinerzeit, wie wir schon erwähnt haben, Cochenille-Farbe sogar nach Persien exportierte).

Das Studium der Muster der polnischen Seiden- und Wollteppiche führt dazu, drei Altersstufen

derselben anzunehmen. Es sind gewiß diejenigen Teppiche die ältesten, die sich in ihren Dessins an die überlieferten orientalischen Muster anklammerten.

Später entstehen solche, in denen man noch durchgehends orientalische Dekorationselemente beibehält, aber Silber und vergoldetes Silber in verschwenderischer Weise verwendet und nur Seide als Material gelten läßt.

Die Zeichnung und die Gliederung der Dessins mußte dem herrschenden europäischen Renaissancegeschmack und dann dem Barockstile weichen. In den Begrenzungslinien der verschiedenfarbigen Abteilungen kann man diese europäische Tendenz wahrnehmen, die als ein Zugeständnis an den europäischen Geschmack zu betrachten ist. Diese zweite Periode ist in die Zeit von der Mitte des 17. bis zur Hälfte des 18. Jahrhundertes zu setzen.

Nach alledem, was wir ermitteln können, scheint es, daß diese zweite Periode als zweites Stadium einer Glanzperiode geschätzt werden muß. Daß das zweite Stadium dieser Blüteperiode gerade derjenigen Zeit entspricht, wo die Teppichwirkerei durch die Landeswerkstätten der Magnaten gehoben und fortentwickelt wurde, unterliegt keinem Zweifel. Es sind damals Prachtexemplare ersten Ranges in den schönsten originellen Mustern verfertigt worden; in denselben hat die Kunst den Gipfel der Teppichmalerei erreicht, ich will sagen: es sind damals die schönsten Teppichbilder (Suzandschirds) entstanden. Die Webekunst nahm damals ihren höchsten Aufschwung. Jede Produktionsstätte wetteiferte mit der anderen; jede Fabrik strebte danach, von keiner anderen überflügelt zu werden.

Als aber das Polenreich sich dem Zerfall näherte, mußte auch die Webekunst allmählich dem Niedergang entgegengehen. Es kamen nun im Flor anstatt der Seide Wolle, anstatt Wolle Leinenfäden für die Kette in Anwendung.

Die Zeichnung wurde immer mehr vernachlässigt und wo einst auserlesene Schönheit der Muster herrschte, erblicken wir weniger gelungene Entwürfe und minder feine Textur des Gewebes. Das Material, die Farben und die Feinheit der Knüpfung werden augenscheinlich mit jedem Tag schlechter. Alle diese Kennzeichen des Verfalls tragen die in Heft 2 dieses Jahrgangs des O. A. veröffentlichten Wollteppiche an sich. Sie gehören sämtlich in diese dritte Epoche, welche sicher nicht weiter als in die erste oder zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückzuverlegen ist. Der Teppich des Grafen Dzieduszycki gehört in die Wende des 17. Jahrhunderts: es ist zu bedauern, daß gerade dieses interessanteste Exemplar der Webekunst, in der farbigen Reproduktion, welche hier in Lemberg unzureichend wiedergegeben wurde, die ganze Schönheit und Vollendung des Stückes keineswegs zum vollen Ausdruck bringt, während die anderen drei Teppiche und besonders Abb. 3 und Abb. 4, die in München photographiert wurden, äußerst naturgetreu reproduziert sind.

* * *

Meine Anschauungen decken sich nicht vollständig mit denjenigen, welche in den letzten Dezennien sich kund gaben. Ich muß bei ihnen jedoch solange verharren, bis ich auf Grund neuer Tatsachen und Beweise anders zu denken gezwungen sein werde.

In der speziellen Beschreibung der Teppiche wäre noch nötig gewesen, die Botanik der Teppichflora, sowie auch eine genaue Bestimmung der Farbennüancen und der zum Färben der Wolle angewandten Färbemittel und die Chemie derselben und noch andere Details zu berücksichtigen. Der Kürze halber habe ich darauf verzichtet, obwohl eine allseitige Erforschung der Teppiche geboten wäre. Auch sollte der historische Teil dieses Aufsatzes breiter behandelt werden. Er mußte aber in gekürzter Fassung erscheinen.

Es wird uns aber freuen, wenn die in dieser Abhandlung enthaltenen Gedanken und Materialien für weitere wissenschaftliche Forschungen auf dem Gebiete der Teppichkunde nicht unbeachtet bleiben und zur Klärung der Frage nach der Herkunft der Polenteppiche beitragen.

Ein persisches Gewichtsystem in Schweden.

Von T. J. Arne-Stockholm.

Mit 17 Abbildungen auf 1 Tafel (XIX).

In einer schwedisch geschriebenen Abhandlung über die Verbindungen Schwedens mit dem Oriente in der Wikingerzeit (Fornvännen, 1911, H. 1—2, Stockholm 1911) habe ich darauf hingewiesen, wie zahlreiche Gegenstände vom persischen Gebiete, oder wenigstens im persischen Stile und im Chazaren- oder Bulgarenlande nachgeahmt, über Rußland nach Schweden in der Wikingerzeit gelangt sind. Dasselbe scheint auch mit dem damaligen, in Schweden sowie östlich des Baltischen Meeres benutzten Gewichtsysteme der Fall gewesen zu sein.

In zahlreichen Funden aus der Wikingerzeit und dem ältesten Mittelalter Schwedens sind Wagschalen mit zusammenlegbaren Balken und Gewichte aus Eisen, bronzebekleidetem Eisen, Bronze oder Blei angetroffen worden.

Ich kenne gegenwärtig aus schwedischen Provinzen eine Anzahl von 32 Wagen mit zusammenlegbaren Balken, ganze oder fragmentarische, nämlich von Gotland 9, von Öland 2, Skåne 1, Blekinge 1, Småland 3, Bohuslän 1, Uppland 7, Gestrikland 4, Jämtland 2 und von unbekannen Fundorten 2. Einige ähnliche Wagen derselben Zeit wurden in Norwegen, Dänemark (1 fragmentarische), Mecklenburg, Schlesien und Ostpreußen[1] gefunden. Mehrere sind von Finland bekannt und gegen 20 von Kurland, Livland und Estland[2]. Tief in Rußland findet man sie[3], und noch im 13. und 14. Jahrhundert standen sie im Gebrauch bei den Tataren, wie aus Funden hervorgeht, die man 1843—1849 bei den Ausgrabungen in Sarai an der unteren Wolga, der Hauptstadt der Goldenen Horde, machte. Einige Forscher nehmen an, daß diese Wagen römischen Ursprunges sind, jedoch ohne Beweise für diese Ansicht anführen zu können. Mit größerer Wahrscheinlichkeit kann man ihnen einen östlichen Ursprung zuschreiben. In einer Bazarszene aus dem abbasidischen Bagdad, in einer Miniatur eines Hariri-Manuskriptes von 1237 dargestellt[1], sieht man eine Wage ähnlichen Aussehens (ob zusammenlegbar, ist nicht zu sagen). Die Verbreitung dieser Wagen und die Zeit ihres Auftretens in Europa spricht für ihre östliche Abstammung. Gewiß können mehrere — den östlichen Vorbildern nachgebildet — einheimisches Fabrikat sein.[2]

Von Gewichten aus der Wikingerzeit kommen in Schweden vier verschiedene Typen vor, nämlich die gewöhnlichen kugelförmigen oder fast kugelförmigen mit abgeplatteten Polen, aus Bronze oder öfter bronzebekleidetem Eisen, weiter die niedrigen zylindrischen aus Blei, dann Gewichte aus Eisen mit einer Öse oder einem Griffe oben, und schließlich kleine, fazettierte, kubooktaëdrische Bronzegewichte, die mit den erstgenannten zusammen angetroffen werden.

Über den Ursprung dieser Gewichte und über das System, wozu sie gehören, sind verschiedene Ansichten ausgesprochen worden. Der finnländische Physiker Hällström[3] meinte, daß sie „dem russischen von den Byzantinern übernommenen Solotniksystem" angehören. Sachssendahl[4] glaubt zwei Gewichtsysteme unterscheiden zu können, beide römischen Ursprunges. Das eine wichtigere dieser beiden Systeme muß nach der Meinung Sachssendahls aus dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit stammen, auf jeden Fall aus der Zeit vor Nero. Das fragliche System besitzt als Einheit ein älteres römisches

[1] A. Bezzenberger, Analysen vorgeschichtlicher Bronzen Ostpreußens. Königsberg 1904, S. 99.

[2] J. Sachssendahl, Das Gewichtssystem des 11. und 12. Jahrhunderts in Liv-, Est- und Curland (Sitzungsbericht der gelehrten estnischen Gesellschaft 1903. Jurjew 1904).

[3] Z. B. bei Gnezdowo in der Nähe von Smolensk, bei Wladimir und in dem Kamatale bei dem Dorfe Kotscha.

[1] C. Brockelmann, Der Islam von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, S. 191 (Ullsteins Weltgeschichte.)

[2] Vgl. Thomas Ibel, Die Wage im Altertum und Mittelalter. Erlangen 1908.

[3] Hällström, in Acta Societatis Scientiarum Fennicae, Vol. 1, 2. Helsingfors 1841, 43.

[4] J. Sachssendahl, Das Gewichtssystem des 11. und 12. Jahrhunderts in Liv-, Est- und Curland *(Sitzungsber. der gelehrten estn. Gesellsch. 1903. Jurjew 1904).*

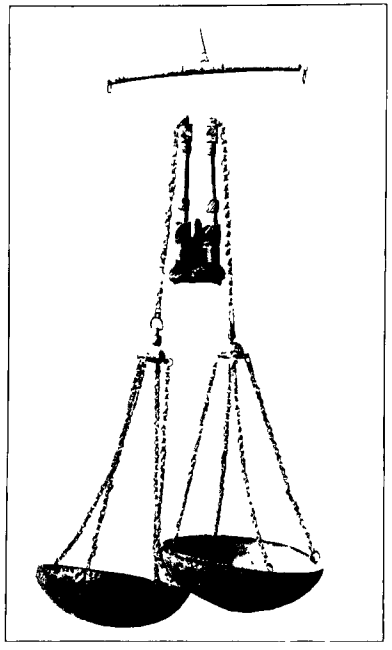


Abb. 1. Wage aus der Wikingerzeit, gefunden in Wisby, Gotland.



Abb. 12. Bronzegewicht Skane 194,8 g.



Abb. 13. Eisengewicht Björkö, Uppland 134,7 g.

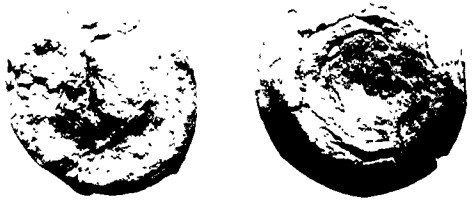


Abb. 14 u. 15. Zwei Bleigewichte Björkö, Uppland 72,3 g, 77,2 g.

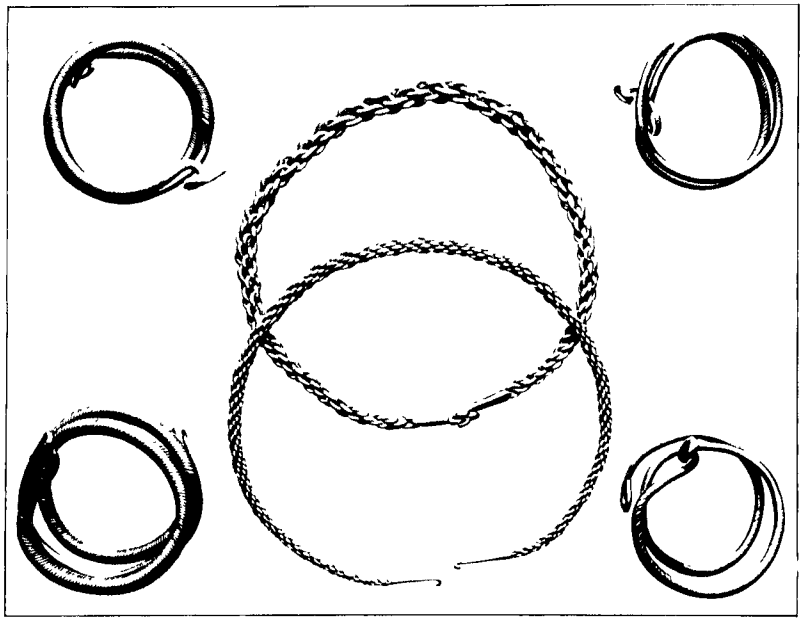


Abb. 17. Zwei geflochtene Halsringe und vier Armringe aus Silber. Skarpa Ahlby, Kirchspiel Sandby, Öland.

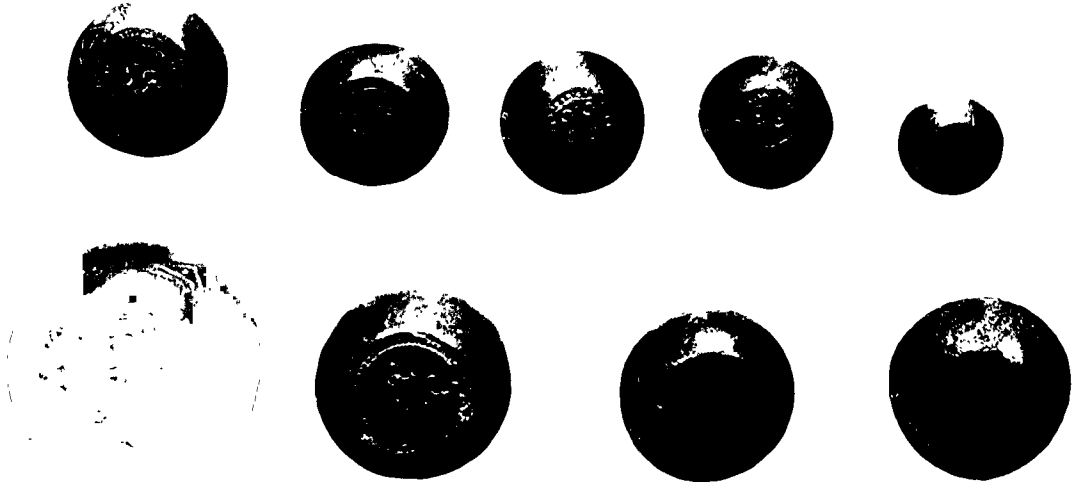


Abb. 2–10. Bronzebekleidete Eisengewichte von Gotland (mit Punkten).



Abb. 11. Bronzegewicht von Atlingbo, Gotland 819,97 g.



Abb. 16. Bronzegewicht (Skåne) 468,8 g.

Tafel XIX

Denargewicht von za. 3,9 g = $^1/_{84}$ römische Libra à 327,45 g. Zu diesem Systeme zählt Sachssendahl alle mehr oder weniger kugelförmigen Gewichte mit abgeplatteten Polen, die in Livland, Estland und Kurland gefunden worden sind. Sachssendahl zufolge weist die Form dieser Gewichte auf Italien hin, denn für die italienischen Gewichte ist die oben und unten abgeplattete Kugel (Kugelzone) charakteristisch und dabei die Bezeichnung von Einheiten und Multipeln auf denselben durch Augen allgemein verbreitet. Man muß sich hierbei fragen, wie es diesem Systeme möglich gewesen sei, ein Jahrtausend ohne Zwischenformen und im Geheimen zu überleben, um dann während der Wikingerzeit an den Gestaden der Ostsee aufzutauchen.

H. Hildebrand[1] nimmt an, daß diese Gewichte oder ihre Vorbilder arabischen Ursprungs sind. Als Gewichtseinheit für dieses System glaubt er „den Mithkal des durch seine Münzreform bekannten Chalifen El-Mamun" halten zu müssen.[2] „Diese Einheit ist ursprünglich identisch mit dem ägyptisch-römischen Exagium = $^1/_6$ der Uncia desselben Systemes (= 4,72 g)." Hildebrand meint, „daß seine und Hällströms Ansichten sich vereinigen lassen, denn der russische Solotnik ist nichts anderes als der byzantinische Solidus aureus oder sein Wertmesser, das s. g. Exagium solidi (= 4,53 g)." Dieser Solidus aureus ist $^1/_6$ der rein römischen Uncia (27,16 g).

Gegen Hildebrand kann man einwenden, daß der russische Solotnik mit dem byzantinischen Solidus aureus nicht identisch ist. Während der letztere 4,52—4,53 g wiegt, wiegt der erstere 4,25—4,26 g und macht $^1/_{96}$ eines russischen Pfundes (= 409—410 g) aus. Zu bemerken ist nun, daß bei den Arabern vor dem Islam unter anderen Münzen auch der s. g. Dirhem „djuareki" zirkulierte. Das Gewicht dieses Dirhems war die sassanidisch-persische Drachme = 4,25 g, identisch mit der attischen Drachme. Viele sassanidische Silbermünzen besitzen dieses Gewicht oder etwas weniger, und auch die Golddenaren, die von Abd-ul-Melik an eine Zeitlang geprägt wurden, haben dasselbe Gewicht. 4,25 g war das theoretisch richtige Gewicht — in der Tat wogen die Münzen oft etwas weniger. Von diesen sassanidischen Drachmen gingen 96 auf eine s. g. Iraklibra, d. h. das Pfund, das im südlichen Mesopotamien und in Persien noch eine Zeitlang nach der Eroberung der Araber in Gebrauch war[1]. Diese Iraklibra wog also 408 g und war einem älteren Gewichte angepaßt, nämlich der leichten babylonischen Goldmine, die gerade die Hälfte der schweren Goldmine (818,6 g) und 50/60 der leichten babylonischen Gewichtmine ausmacht[2]. Ihr Gewicht betrug also 409,3 g.

Die attische Drachme wurde sicher in Südmesopotamien durch die Seleukiden eingeführt und hat sich dann während der Arsakiden und Sassaniden erhalten, bis sie von den Arabern übernommen wurde. Ich halte nun für höchst wahrscheinlich, daß dieses mesopotamisch-persische Drachmegewicht (4,25 g) eben die Einheit ist, welche die Grundlage bildet sowohl für das russische Solotniksystem als für die Mehrzahl der wikingerzeitlichen Gewichte, die rings der Ostsee angetroffen worden sind.

Die Beweise für diese Ansicht liegen teilweise bei den Gewichten selbst. Die Kugelform mit zwei abgeplatteten Polen, die man bei der Mehrzahl der Gewichte wahrnehmen kann, findet man auch bei den arabischen Gewichten von Persien und Ägypten. Persische Gewichte dieser Form wurden nach Hildebrand im Jahre 1870 in der Wiener numismatischen Gesellschaft von dem damaligen Dozenten Karabaček vorgezeigt. In der mohammedanischen Kunstausstellung in München 1910 wurde ein halbmondförmiger Holzkasten von Ägypten ausgestellt mit kupfernen (oder bronzenen) Wagschalen und vier Bronzegewichten (Katalog der Ausstellung Nr. 3522, Moritz, Kairo). Eine Schale war mit groben Ritzungen ver-

[1] H. Hildebrand, Das heidnische Zeitalter in Schweden. Hamburg 1873. S. 128.

[2] Decourdemanche spricht statt dessen von „Système d'el-Mansur" [754—775] (Étude métrologique et numismatique sur les misqals et les dirhems arabes, Paris 1908).

[1] Vasquez Queipo, Essai sur les systèmes métriques et monétaires des anciens peuples, II, S. 192 f. J. A. Decourdemanche, Étude etc. (a. a. O.) und Traité pratique des poids et mesures des peuples anciens et des arabes. Paris 1909.

[2] Lehmann, Altbabylonisches Maß und Gewicht und deren Wandern (Zeitschrift für Ethnologie. Bd. 21, S. 245).

sehen, darunter eine Darstellung eines halbmondförmigen Schmuckes mit Rankenornament ganz in demselben Stile wie die damaligen Ohrgehänge. Die Gewichte hatten nicht die volle Kugelform, sondern sahen eher zwei mit den Basen gegen einander gestellten, abgeschnittenen Kegeln ähnlich. Ihr Gewicht betrug resp. 15,1032, 30,2060, 60,4120 und 151,0320 g. Die zu postulierende Einheit, 3,77 g, beträgt gerade $^1/_5$ von dem Mithkal El-Mamuns (El Mansurs). Im Kairomuseum befinden sich ein paar ähnliche doppelkonische Gewichte von resp. 28,7 und 13,51 g. Weigall[1] meint, daß die Einheit, 1 Dirhem, resp. 3,58 und 3,37 g beträgt. Es ist aber eher wahrscheinlich, daß wir es hier mit dem Mithkal von El-Mamun (El Mansur) 4,72 g, zu tun haben. Das erste Gewicht entspricht einer ägypto-römischen Uncia = sechsmal ein Mithkal, das zweite ungefähr 3 Mithkals.

In der koptischen Zeit kamen hauptsächlich flache, viereckige Gewichte in Ägypten vor[2]. Die neue Gewichtform hat auf arabischem Gebiete wohl byzantinischen Ursprung. Queipo gibt nach Longpérier die Abbildung eines kugelförmigen byzantinischen Gewichtes mit zwei flachen Polen, eines Exagiums für den Kaiser Justinianus[3].

Von Persien und Armenien aus dürften diese Gewichte nebst dem persischen Gewichtsysteme zu den Chazaren und Bulgaren und weiter über Rußland nach dem Norden gewandert sein.

Es dürfte hier nicht der Ort sein, sämtliche bekannte Gewichtfunde aus Schweden genau aufzuzählen. Ich kenne gegenwärtig mindestens 41 Fundorte mit zusammen 130 Gewichten. Es gibt noch einige, die ich noch nicht habe untersuchen können. Von den Fundorten liegen mindestens 13 auf Gotland, 10 in Uppland, 6 in Skåne, 3 auf Öland, 3 in Wästergötland, 1 in Jämtland, 1 in Gestrikland, 1 in Småland, 1 in Blekinge. Nicht wenige Gewichte sind in Gräbern und mit anderen Gegenständen zusammen gefunden worden, die auf östlichen Ursprung hindeuten[1]. Besonders zahlreich sind die Gewichte, die in der Erde Gotlands und der alten Stadt Birka auf der Insel Björkö im Mälarsee angetroffen worden sind. Von besonderem Interesse sind zwei Funde, wo man neben den Gewichten auch Münzen gefunden hat. Bei Buters im Kirchspiel Hörsne auf Gotland sind drei etwas verwitterte, bronzebekleidete Eisengewichte mit 12 ganzen und 17 zerbrochenen arabischen Münzen zusammen gefunden worden. Von Sturkö in Blekinge kennt man einen Fund von 10 bronzebekleideten Eisengewichten und 3 Bleigewichten. Von den ersteren wogen 5 resp. 16,5, 24,25, 24,23, 32,25 und 32,27 g. Sie lagen mit Stücken von arabischen und karolingischen Münzen, einer byzantinischen (Johannes Zimisces), einer italienischen (Pavia), 104 ganzen und 72 zerstückelten deutschen und 68 + 45 anglo-sächsischen zusammen und mit noch zwei Ohrgehängen und andren Silberfragmenten.

Insgesamt 130 Gewichte habe ich näher untersucht. Von diesen 130 waren 85 so gut erhalten, daß man sie mit Vorteil wiegen konnte. Wenigstens 95 Gewichte sind aus bronzebekleidetem Eisen, 5 wahrscheinlich nur aus Bronze, in beiden Fällen kugelförmig mit flachen Polen. 14 Gewichte sind kubooktaëdrisch, eines mit abgerundetem oberen Teil und facettierten Seiten versehen, 9 sind aus Blei und 4 aus Eisen.

Von den gewogenen Gewichten haben sicher viele ein wenig an Gewicht verloren, wenige dagegen zugenommen. An diesen Umstand muß man sich erinnern, wenn man zum Wiegen schreitet. Die kleinsten Gewichte haben natürlich am leichtesten relativ große Verminderung erfahren und waren auch am schwersten exakt herzustellen. Auch muß man in Erwägung ziehen, daß die damaligen Wagen wenig exakte Gewichtsangaben ergeben.

Um die Einheit des Gewichtsystemes zu erhalten, habe ich die gegebenen Gewichtziffern mit der Summe der Punkte oder Augen auf beiden Seiten der Gewichte, die solche besitzen, dividiert und dann mit den punktierten Gewichten die übrigen unpunktierten von entsprechendem Gewicht zusammengestellt. Daß man im allge-

[1] A. Weigall, Weights and balances, S. 62 (Catalogue général des antiquités du Musée du Caire).

[2] Strzygowski, Koptische Kunst (Catalogue général des antiq. du musée du Caire, XII).

[3] Queipo. A. a. O. II, S. 65.

[1] Siehe z. B. K. Kjellmark, En graffält från den yngre järnåldern i Ås i Jämtland (Ymer 1905, H. 4).

meinen die Summe der Punkte und nicht nur die Punkte auf einer Seite bei der Division benützen muß, geht daraus hervor, daß z. B. einige Gewichte 2 Punkte auf einer Seite und 1 auf der andern haben und dabei 3 Einheiten wiegen.

Verzeichnis der gewogenen Gewichte.

Gewichte aus bronzebekleidetem Eisen.

Mit 1 Punkt auf jeder Seite:	7,17	g (verwittert)	Einheit	= 3,585	g
Ohne Punkte von ähnlichem Gewichte:	7,04	„	„	= 3,02	„
	7,5		„	= 3,75	„
Mit 2 Punkten auf einer Seite und 1 auf der anderen:	12,9	„	„	= 4,3	„
	13,00	„	„	= 4,33	„
Ohne Punkte von ähnlichem Gewichte:	12,5	„	„	= 4,17	„
	12,6	„	„	= 4,2	„
Mit 2 Punkten auf jeder Seite:	17,4	„	„	= 4,35	„
	17,5	„	„	= 4,375	„
Ohne Punkte von ähnlichem Gewichte:	16,5	„	„	= 4,125	„
	15,62	„	„	= 3,9	„
Mit 3 Punkten auf jeder Seite:	24,35	„	„	= 4,06	„
	23,62	„ (beschädigt)	„	= 3,937	„
Ohne Punkte von ähnlichem Gewichte:	24,65	„	„	= 4,11	„
	24,25	„	„	= 4,04	„
	24,23	„	„	= 4,04	„
	22,2	„ (früher 23,5)	„	= 3,7 (3,9)	„
	22,3	„	„	= 3,7	„
	21,1	„ (beschädigt)	„	= 3,5	„
Mit 4 Punkten auf jeder Seite:	32,65	„	„	= 4,08	„
	32,55	„	„	= 4,07	„
	32,40	„	„	= 4,05	„
	32,23	„	„	= 4,03	„
	31,5	„	„	= 3,94	„
	31,35	„	„	= 3,92	„
	31,03	„	„	= 3,88	„
	31,00	„	„	= 3,88	„
	30,37	„	„	= 3,796	„
	29,9	„	„	= 3,7375	„
Ohne Punkte von ähnlichem Gewichte:	32,65	„	„	= 4,08	„
	32,27	„	„	= 4,035	„
	32,25	„	„	= 4,03	„
	32,02	„	„	= 3,88	„
	30,81	„ (beschädigt)	„	= 3,85	„
	30,27	„	„	= 3,784	„
	29,4	„	„	= 3,67	„
Mit 5 Punkten auf jeder Seite:	39,2	g	Einheit	= 3,92	g
	39,00	„	„	= 3,9	„
	38,54	„	„	= 3,85	„
	36,5	„ (stark beschadigt)	„	= 3,65	„
	36,4	„	„	= 3,64	„
Ohne Punkte von ähnlichem Gewichte:	40,	„	„	= 4,00	„
	39,12	„	„	= 3,91	„
	39,4	„	„	= 3,94	„
	39,2	„	„	= 3,92	„
	37,—	„	„	= 3,7	„
	36,65	„	„	= 3,665	„
	35,35	„	„	= 3,53	„
Mit 7 Punkten auf jeder Seite:	57,2	„	„	= 4,085	„
Von ähnlichem Gewichte aber mit 10 + 12 Punkten:	55,1	„	„	= 3,93	„
Von ähnlichem Gewichte aber mit 8 + 8 (?) Punkten:	53,9	„ (beschädigt)	„	= 3,85	„
Mit 10 Punkten auf jeder Seite:	82,505	„	„	= 4,125	„
Mit 12 Punkten auf jeder Seite:	101,00	„	„	= 4,20	„
	100,5	„	„	= 4,1875	„

Bewerkenswert sind weiter folgende Gewichte, teils aus Eisen und Bronze, teils aus Bronze, die mit den zwischen Parenthesen gesetzten Ziffern dividiert werden:

96,7	g (24)		Einheit	= 4,03	g
99,3	„ (24)		„	= 4,137	„
144,9	„ (36)		„	= 4,05	„
190,1	„ (48)		„	= 3,96	„
194,8	„ (48)		„	= 4,25	„
199,2	„ (urspr. 204)	(48)	„	= 4,16 (urspr. / 4,25)	„
468,8	„ (120)		„	= 3,9	„
819,97	„ (2 × 96)		„	= 4,27	„
Mit 9 Punkten auf jeder Seite					
79,5	„ (18)		„	= 4,416	„
(stark beschädigt) 65,2	„ (18)	(16)	„	= 3,62 (4,075)	„
62,55	„ (18)	(16)	„	= 3,475 (3,91)	„

Kubooktaëdrische Gewichte aus Bronze:
2,04, 2,12, 2,22, 2,54, 2,82, 3,1, 3,54, 5,24, 6,58 g

Eisengewichte: 134,7, 302, 759,9 2136 g

Bleigewichte: 6,34, 7,5 15,8, 24,65, 32,65, 72,3, 77,2 g

Wenn man die oben angegebenen Ziffern untersucht, findet man, daß die Einheit ungefähr 4 g beträgt. Die mittlere Zahl der 26 besten Gewichte, die mit Punkten versehen sind, beträgt 4,016, also ca. 4 g, und zieht man noch den durch Rost und sonstige Beschädigung oder Fehlerhaftigkeit eingetretenen Gewichtsverlust in Betracht,

kommt man sicher dem sassanidischen Drachmengewicht, 4,25 g ziemlich nahe. Dagegen sind sowohl der Solidus aureus als El Mamuns (El Mansurs) Mithkal zu schwer, um als Einheit in Frage kommen zu können.

Diese Auffassung wird noch durch das Vorkommen von Gewichten bestätigt, die Multipeln von der Einheit darstellen, in einer Anzahl, die geraden, größeren Teilen der Iraklibra entsprechen. Ein Bronzegewicht von 819,97 g (Gotland, Kirchspiel Atlingbo) entspricht fast vollständig 2 russischen Pfunden, und hält ein paar Gramm mehr als 2 Iraklibras (816 g). Ein anderes beschädigtes Gewicht von 199,7 g (ehemals genau 204 g) entspricht genau $^1/_2$ Iraklibra. Ein paar andere Gewichte von 190,1 und 194,8 g machen sicher auch $^1/_2$ Iraklibra aus (48 Einheiten). Ein paar Gewichte von 99,3 und 96,7 g dürften ebenso wie das von 101 und 100,5 g $^1/_4$ Libra entsprechen (24 Einheiten). Schließlich macht vielleicht ein Gewicht von 144,9 g $^3/_8$ Pfund aus.

Alle diese Gewichte sind mehr oder weniger kugelförmig mit flachen Polen und bestehen aus bronzebekleidetem Eisen oder nur aus Bronze. Die Bleigewichte gehören möglicherweise demselben Systeme an. Ihre niedrige zylindrische Form aber scheint ein Erbgut von der älteren Eisenzeit zu sein. Was die Eisengewichte betrifft, kann ich nichts bestimmtes sagen, obgleich die Ziffer 302 bei dem etwas verrosteten Eisengewichte von Smiss auf Gotland $^3/_4$ einer Iraklibra entsprechen kann.

Die kubooktaëdrischen Bronzegewichte waren schon in älterer Zeit bekannt. Ein kubooktaëdrisches Bronzegewicht aus Kleinasien trägt die hebräische Inschrift Zahab (Gold) und wiegt 2,8165 g. Es dürfte vorchristlich sein. Ein anderes kupfernes Gewicht, wahrscheinlich aus Ungarn, wiegt 30 g. Ein drittes, wahrscheinlich aus Kupfer, von unbekanntem Fundorte, wiegt 154,5 g. Diese drei Gewichte befinden sich in den Sammlungen von Herrn v. Wieser in Innsbruck, Herrn Gabriel Max in München und dem kunsthistorischen Museum in Würzburg[1].

Die kleinsten in Schweden gefundenen kubooktaëdrischen Gewichte entsprechen ungefähr $^1/_2$ obengenannten Einheit, die Mehrzahl aber scheint einem anderen Systeme anzugehören.

Daß die Iraklibra zu 408 g à 96 Drachmen oder Denaren zu 4,25 g auch nach Schweden eingeführt worden ist, scheint mir auch daraus hervorzugehen, daß vom Osten eingeführte silberne Schmuckstücke auch mit diesem Gewichtsysteme zusammenhängen. In einem großen Funde von arabischen Silbermünzen, der 1840 bei Skarpa Ahlby im Kirchspiel Sandby auf Öland gemacht wurde, befanden sich auch 2 geflochtene Halsringe und 4 gedrehte Armreifen mit breiten, facettierten Endknöpfen von „ostrussischem" (ev. kaukasischem) Typus. Der Fund stammt aus den Jahren 700—894 und dürfte vor dem Ende des 9. Jahrhunderts unter die Erde gekommen sein. Nach Tornberg muß er direkt von der Stadt Berdaʿ in Armenien gelangt sein, ohne daß er auf dem Wege zersplittert wurde[1]. Auch die Ringe sind sicher gleichzeitig importiert worden. Die beiden Halsringe wiegen jetzt resp. 100,7 und 204,5 g, d. h. fast genau $^1/_4$ und $^1/_2$ Iraklibra, die 4 Armreifen wiegen resp. 308,7, 199,7, 100,7 und 95,9 g, also ungefähr $^3/_4$, $^1/_2$ und $^1/_4$ Iraklibra. (Vgl. Taf. XIX, Abb. 17.)

In einem großen Funde von 1162 arabischen Dirhemen bei Fardume auf Gotland, zwischen 739 und 919 geprägt, gab es 3 gedrehte, spiralförmig gelegte Silberarmringe mit facettierten Endknöpfen, den obengenannten ähnlich. Sie wiegen resp. 196,8, 202,5 und 208,5 g, also ca. $^1/_2$ Iraklibra.

Vor dieses Gewichtsystem gestellt, muß man ja fragen: „Hat dieses persisch-arabische Gewichtsystem irgendeinen Zusammenhang mit der alten schwedischen Mark und ihren Unterabteilungen, Öre und Örtug? Bekanntlich enthielt 1 Mark 8 Öre und 1 Öre 3 Örtugen, also zusammen 24 Örtugen. Im Anfang des 14. Jahrhunderts wog die Skara-Mark fast 215 g, die Stockholmer Mark 209 g und die gotländische Mark 208 g. 1 Öre gotländisch würde also ca. 26 g wiegen und ein Örtug 8,67 g. Da nun das Markgewicht

[1] F. Lindemann, Zur Geschichte der Polyeder und der Zahlzeichen (Sitzungsber. d. mathem.-physikal. Klasse d. K. b. Akad. d. Wiss. zu München, Band XXVI, Jahrg. 1896, München 1897).

[1] C. J. Tornberg, Numi cufici regii numophylacii holmiensis, Upsalia 1848. S. XXIV u. XLIII.

im Laufe der Zeit zugenommen hat, so daß es in Schweden im 19. Jahrhundert ca. 233,6 g wog, so ist anzunehmen, daß es in der Wikingerzeit etwas niedriger war. Man kommt also für diese Zeit mit Leichtigkeit zu einem Gewicht von 204 g, d. h. der Hälfte des von dem Osten her importierten Pfundes. Meiner Ansicht nach wurden auch die ältesten sicheren schwedischen Silbermünzen, die von Olof Skotkonung, nach dem „persischen" Gewichtsysteme geprägt. H. Hildebrand hat nämlich gezeigt, daß das mittlere Gewicht dieser Münzen 2,135 g beträgt. Zwei Stück machten also 4,27 g aus, d. h. fast exakt die hier besprochene Einheit.

Ein Örtug würde also 2 Drachmen entsprechen. Ein Öre entspricht 6 niedrigen Gewichteinheiten und macht selbst $^1/_{16}$ des Pfundes aus.

Es hat nicht an Versuchen gemangelt, die Mark als $^2/_3$ des römischen Pfundes (327,45 g) zu erklären, wobei ein Öre einer römischen Uncia entsprechen würde (= $^1/_{12}$ Libra). Daß man eine solche Zusammenstellung hat machen können, hat seinen Grund darin, daß es einen Zusammenhang zwischen allen älteren Gewichtsystemen gibt, dank ihrer gemeinsamen Abstammung vom babylonischen Gewichtsystem.

Die schwere babylonische Gewichtmine wiegt 982,4 g, die leichte 491,2 g. Die schwere babylonische Goldmine wiegt 818,6 g, die leichte 409,3 g[1].

Das römische Pfund beträgt also $^1/_3$ der schweren Gewichtmine, und die leichte Goldmine entspricht also einerseits $^5/_{12}$ der schweren Gewichtmine, andererseits sowohl der Iraklibra als dem jetzigen russischen Pfunde, das, obgleich von Peter dem Großen modifiziert, doch auf das Mittelalter zurückgeht.

Auf jeden Fall ist es nicht ausgeschlossen daß die Mark, was den Namen betrifft, älter ist als die Wikingerzeit, und daß ihr Gewicht dem neueingeführten Libragewicht erst adaptiert worden ist, also 1 Mark = $^1/_2$ Libra. Mehrere Umstände, auf die hier einzugehen der Platz nicht ist, sprechen für diese Annahme.

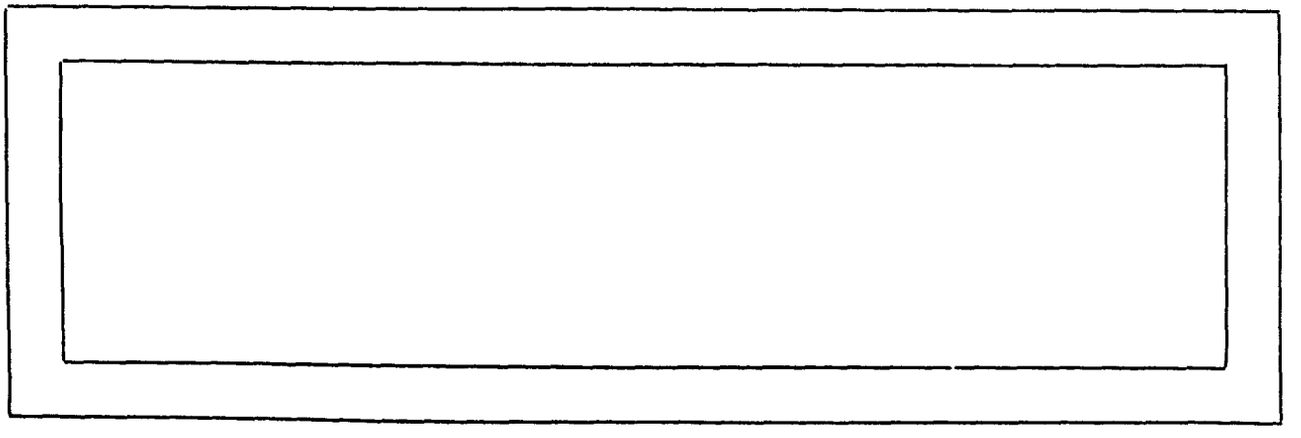
Die hier behandelten schwedischen Gewichte stammen alle, insofern die Zeit hat bestimmt werden können, aus dem zehnten und elften Jahrhundert, möglicherweise schon aus dem neunten.

Von Finnland, Estland, Livland und Kurland stammen ungefähr 60 punktierte kugelförmige Gewichte mit flachen Polen, welche meiner Meinung nach auch diesem Systeme zuzurechnen sind[1]. Das dürfte auch der Fall sein mit den norddeutschen Gewichten und einem Teile der norwegischen aus der Wikingerzeit.

Nach den Wagen und Gewichten zu urteilen, die man in Norwegen und Dänemark angetroffen hat, herrschte während der älteren Eisenzeit im Norden ein anderes Gewichtsystem. Die zylindrische Gewichtform scheint eine Erbschaft jener Zeit zu sein; vielleicht konkurrierte noch dieses ältere Gewichtsystem bis zu einem gewissen Grade mit dem neuen.

[1] Lehmann, Altbabylonisches Maaß und Gewicht und deren Wandern. (Zeitschrift für Ethnologie, Band 21. S. 245 ff.)

[1] Vgl. Sachssendahl's oben erwähnte Arbeit.



Iskender-Dū'l-Qarnein und Chaḍhir.

Eine Darstellung der Silberschüssel aus Klimowa[1].

Von G. Supka-Budapest.

Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel (XX).

Schon bei Gelegenheit meiner Besprechung des Olifanten von Jász-Berény wies ich kurz auf jene, auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht bedeutsamen Quellen hin, die uns die mittelalterlich-orientalische Literatur für die vor- und frühislamische Kunst in vielen Beziehungen bietet. Sind sie auch nur späte und recht oft stark „verschönerte", „vergelehrtenduselte" Sammelstellen der verschiedenen Volkssagen, — durch Rückschlüsse werden sie jedoch unstreitig unentbehrliche Quellenschriften jener Kunstarten abgeben, die, wie z. B. das Sassanidische, sich mit einer gewissen Prägnanz auf das national-völkische Kolorit — gegenüber dem verallgemeinernden Hellenismus — berufen. Und selbst in den Fällen, wo wir in späterer Zeit vielfach eine Art von Pseudohellenismus in der orientalischen Kunst vor uns finden, wo gegenüber einer supponierbaren demokratischen, bodenständigen und dekorativen Volkskunst sich an den glänzenden Chalifenhöfen eine gräzisierende Hofkunst herausbildet (wie ich sie z. B. an den Reliefs des von Graeven in den Bonner Jahrbüchern 108 publizierten Kästchens erkennen möchte; auch den Olifant von Jász-Berény mit seinen herakleischen Darstellungen rechne ich dahin), selbst in diesen Fällen werden Nizami, Firdausi, Tabarî und die anderen, ja selbst der Qorân, eine Art von Gradmesser bilden, woran wir die Verorientalisierung, will sagen: Verwilderung hellenistischer Daten und Sagen ablesen können. Und im gegenteiligen Sinne werden wieder die Hervorbringungen dieser mittelalterlich-frühen Kunst recht oft als lichte Wegweiser in jenes Dunkel dienen, das die Schriftquellen, aus dieser oder jener Ursache hinterlassen, zumeist weil die Kenntnis dazumal selbstverständlich bewußter Tatsachen sich seither unserem Gesichtskreise entzog. Vielleicht vermögen diese Zeilen irgendeinen Kenner der mittelalterlich-orientalischen Literatur dazu veranlassen, „Kunstgeschichtliche Quellenschriften" zusammenzustellen, wie wir sie für die byzantinische und okzidentale Kunst schon besitzen.

* * *

Das Smirnowsche Prachtwerk über orientalisches Silber wird nun auch in dieser Hinsicht manches interessante Material beibringen. Ich möchte diesmal nur an die Besprechung einer Schüssel herantreten, die mitsamt vier anderen Prachtstücken im Jahre 1907 in Klimowa (Gouv. Perm) gefunden wurde[2] und deren Abbildung ich mit gütiger Erlaubnis des Herrn Prof. v. Smirnow hier wiederhole. Die Darstellung erscheint fürs erste etwas verworren. In einer auf Rädern stehenden Bogenarchitektur, die sich nahe den bekannten Lebensbrunnendarstellungen anreiht, sehen wir die stehende Gestalt einer charakteristisch sassanidisch gekleideten, mit Pfeil und Bogen versehenen Persönlichkeit, die durch die beiden, rechts und links über dem Nacken hervorquellenden Haarbomben als eine hochstehende Person gekennzeichnet wird. Sternartige Rosetten dienen als Friesverzierung des Bogens. Darüber steigt ein mächtiger Halbmond hervor, in dessen Sichelspanne eine Gestalt mit nach orientalischer Art gekreuzten Beinen auf einer verzierten Bank sitzt. Die Gestalt, mit den hieratisch-starren Gesichtszügen, hat außer dem mit einem Stirnbande verzierten Calotte-Helm (Mithra), den beiden Toupets und der sassanidischen Pluderhose mit den Nankingfransen als besondere Eigentümlichkeit zwei Hörner hinter den Schultern hervorstehend; sie hält ein Schwert mit beiden

[1] Smirnow, Taf. CXXI, Abb. 306.

[2] Kurz beschrieben im Archäologischen Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Kais. d. Arch. Institutes, 1908, S. 150; weiterhin reproduziert im Compte rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l'année 1907 (russisch), „mais sans aucune explication plus ou moins détaillée", wie mir Herr Prof. Smirnow mitzuteilen die außerordentliche Güte hatte.

Händen vor sich; neben ihr auf der Bank ist eine mehrstufige Erhöhung, auf welcher ein Doppelbeil aufgepflanzt steht. Vor die Räder unter der Architektur sind jederseits zwei Höckerochsen (Zeburinder?) eingespannt, die durch je einen über ihnen schwebenden beflügelten Knaben mittels Peitschenhieben emporgetrieben werden. Zu unterst sehen wir in flacher Darstellung eine blumige Bergspitze. Auf den beiden anderen figuralen Platten desselben Fundes ist das eine Mal ein löwentötender Fürst, mit den von den Münzen als Haartracht für Chosrau I. bekannten steifen Haarpuffen dargestellt, das andere Mal ein Löwe in stark ostasiatischer Stilisierung mit dem Lebensbaum hinter sich. Die Lesung der auf der Rückseite der Fürstenschüssel angebrachten Aufschrift wie auch die Deutung der eigentümlichen eingekratzten Zeichen auf der hier zu besprechenden Platte ist mir nicht bekannt.

Smirnow deutet, in bezug auf unsre Schüssel, auf eine lunare Gottheit kurz hin, indem er sagt: „Ich getraue mich nicht die Frage zu entscheiden, wessen Volkes Gottheit auf den sassanidischen Schüsseln 40 und 306 dargestellt sei. Auf beiden ist die Gottheit des Mondes zu erkennen." Zweifelsohne hat hier Prof. Smirnow den iranischen Mondgott vor Augen, den wir im Pehlewi und im Modern-Persischen als *mâh* erkennen. Es ist eine kriegerische Gottheit mit Diadem und Schwert sowie mit der Mondsichel (Hörner) hinter den Schultern[1], bei dem — nach Lassen[2] — „die Waffen die Bedeutung haben, daß er mit ihnen die bösen Geister, die Feinde der Ordnung in der Natur und unter den Menschen besiege", der kurz, ebenfalls als eine Abart des parsischen dualistischen Prinzipes zu betrachten ist, und sich synkretistisch einerseits mit dem indoskythischen Manaobago vermengt, den wir von den Goldmünzen des Königs Hooerkes in der beiläufigen Pose unserer Schüssel kennen (Gardner l. c., S. 139), andererseits aber zu dem Mondgotte Men der Ostmittelmeerländer in engster Beziehung steht. Dahin deutet vor allem das Labrys, das Doppelbeil, das in diesen Gegenden seit uralten Zeiten als hieratisches Symbol der Mondgottheit dient, und das noch in verhältnismäßig ganz späten Zeiten, im zweiten nachchristlichen Jahrhundert, auf Münzen aus Olbia[1] erscheint, und so einen Übergang zu unserer Schüssel bietet. Dann liegt aber ein wichtiger Vergleichungspunkt in den Buckelochsen, die wir als Attribut des Men auf Münzen von Temenothyrai, dem heutigen Uschak, erkennen, wo sie als Zweigespann des bewaffneten Men dienen (Roscher, Über die Reiterstatue Julius Cäsars etc. Ber. d. Sächs. Ges. phil.-hist. Kl. 43 [1891], Taf. 1b, 13), wozu kultgeschichtlich zu vermerken ist, daß Stieropfer dem Mondgotte von den Ssabiern im Harrân noch in muhammedanischer Zeit dargebracht wurden (Chwolson, Die Ssabier, 1. Bd., S. 404, 2. Bd., S. 156, — vgl. Roschers Myth. Lexikon, II, 2, S. 2760). Gewöhnlich erklärt man die Verbindung des Stieres mit dem Monde auf Grund der Analogie von Hörnern und Halbmond. Smirnow bestreitet diese Ansicht (im *Στέπανος*, St. Petersburg, 1895). Wie dem auch sei, die Doppelhörnigkeit ist für jede lunare Gottheit der westasiatischen Gebiete charakteristisch. Es ist meist die kriegerische Gottheit, die in dem als Drachenschwanz betrachteten Halbmonde den Kampf gegen die Personifikation des bösen Prinzips, den Drachen, führt und dann siegreich über denselben thront und als Wahrzeichen die beiden Hörner über den Schultern (nicht dem Haupte) trägt.

Die persisch-arabische Volkssage späterer Zeiten hat nun (teilweise auch von jüdischen Vorstellungen — die wir weiter unten als noch intensiver erkennen werden — beeinflußt) aus diesem kriegerischem Mondgotte eine sagenhafte Heldenpersönlichkeit, den Dū'l-Qarnein (der „Zweigehörnte") überkommen, die ihre erste literarische Niedernagelung im Qorân, Sûra 18, 22 ff. erfährt. Nöldeke mag sehr recht haben, wenn er behauptet, daß Muhammed, ebenso wie andere Geschichten, natürlich auch diese auf mündlichem Wege erhalten hatte (Beitr. z. Gesch. d. Alexanderromans = Denkschr. d. Wiener Akad. Phil. Kl. XXXVIII, S. 32.) Es ist die Lebensquellsage, wobei sowohl das Quellwunder Mosis wie auch

[1] Gardner, Coins of the greek and scythic kings etc. in the Br. Mus., S. 141.

[2] Ind. Altertumskunde, S. 839.

[1] So erscheint Men unter anderm auf einem Grabrelief im Tschinili Kiosk, mit phrygischer Mütze, dem Halbmond auf der Schulter, ihm zu seiten ein nackter Knabe, den Doppelhammer in der Hand (Mordtmann, Ath Mitt. 10 [1885], S. 16 f., nr. 3).

dessen Zweihörnigkeit zu dem Mißverständnis beitrugen, aus Alexanders Gestalt jene des Moses vortreten zu lassen. Das Gewirre um die Gestalt Dū'l-Qarneins wird von da an viel zu bunt, als daß es am Platze wäre, im Rahmen dieses Artikels, der sich ganz andere Ziele steckte, auf jede Einzelheit einzugehen. Ich möchte kurz auf Etzés vorzügliche Abhandlung (Alexanders Zug zum Lebensquell = Sitz.-Ber. d. Münch. Akad., Phil. Kl. I, 1871, S. 344) hinweisen. In der Sage erschien dieser Dū'l-Qarnein auch als älterer Zeitgenosse Abrahams; nichts lag daher näher, als mit ihm die Gestalt Nimrods, Abrahams sagenhaftem Gegner, zu verquicken (bei Tabarî). Bei den Persern, bei Firdausi, ging es womöglich noch bunter zu; da wird die halbmythische Persönlichkeit des Fürsten Kei Ka'us ins Spiel gezogen, und um den Rummel zu vervollständigen, werden die sagenhaften Begebnisse dieser drei Gestalten vermengt und mit jener einer vierten mächtigen Gestalt des Alexander untermischt, und aus diesem brodelnden Kessel steigt die scharf umrissene Persönlichkeit des Iskender Dū'l-Qarnein empor, um anderthalb Jahrtausende nach seinem Tode noch immer als Beispiel menschlich erreichbarer Größe und tapferen Heldenmutes, zugleich aber auch als willkommenes Sujet von Belustigungserzählungen dazustehen. Es läßt sich kaum eine zweite historische Gestalt entdecken, die so stark die Phantasie der Menschheit, und insbesondere jene der Orientalen, beschäftigt hätte (vgl. die Einleitung in Spiegels „Alexandersage bei den Orientalen"). Die Länder im Osten, besonders Indien, von denen schon Alexanders Begleiter so viel des Wunderlichen und Wunderbaren zu erzählen wußten, wurden bald nach Alexanders Tode aufgegeben, und der lebendige Verkehr mit ihnen hörte auf. Um so mehr wucherte bald die Zauberblume der Sage empor, wahrscheinlich nicht ohne Zutun derer, die dem Könige dahin gefolgt waren und seinen Ruhm teilen wollten. Es kann daher nicht befremden, wenn schon ein bis zwei Jahrhunderte später im Volksmunde das Sagenhafte seiner Persönlichkeit mit jener von anderen Helden, die ihr Bild in der Volksseele hinterließen, sich vermengte, und Alexander hat vielleicht den ersten Anlaß dazu gegeben, indem er sich — als Sohn des Jupiter Ammon, was ihm übrigens, einer historischen Anekdote zufolge, seine Mutter recht übelnahm — zweigehörnt darstellen ließ. Die Gründe dieser, aus ägyptisch-zentrischen, politischen Gründen erwählten Nimbierungsweise mögen sich unter dem Einflusse der Sassanidenherrschaft, die womöglich alles Gefühl für fremde, par excellence griechische Größe aus dem Volke ausmerzen wollte, nur allzubald verwischt haben, der Grieche Alexander verschwand, um synkretistisch dem nationalen Dū'l-Qarnein Platz zu machen. Nicht so die Züge und Begleitnisse seiner Persönlichkeit, die mit Hinzunahme der Geschehnisse anderer sagenhaften Gestalten, besonders solcher aus jüdischem Vorstellungskreise, sich auf den Iskender Dū'l-Qarnein vererbten; und nur in ganz später Zeit, die wieder unter dem Einflusse griechischer Gelehrsamkeit steht, werden die beiden Gestalten geschieden, um bei Abulfeda (Hist. anteisl. ed. Fleischer, S. 79) in einem energischen Proteste gegen die Identifizierung der beiden Gestalten auszuklingen.

In dieser Zeit der synkretistischen Übergänge in der Iskendersage, etwa gegen Ende der Sassanidenherrschaft, mag nun, meines Erachtens, unsere Schüssel entstanden sein. Sie trägt die charakteristischen Zeichen der Mâh-Dū'l-Qarneineinerseits und der Iskenderpersönlichkeit anderseits (Doppelhammer, Mond, Höckerochsen, kriegerische Erscheinung, Zweihörner), vermengt sich aber mit dem aus der jüdischen Sage für Iskender beanspruchten Himmelsflugsage, wobei sicher Reminiszenzen an jene von der Lebensquelle (vgl. die aus christlichen Handschriften bekannte Bogenarkatur!) mithineingespielt haben mochten. Es verbindet sich damit meine Annahme, daß wir in der unteren Gestalt Chaḍhir, den von muhammedanischen Schriftstellern vielfach überlieferten Wezir Dū'l-Qarneins (Tabarî, Annales I, 144 und viele andere) vor uns haben, der dadurch ewiges Leben erlangte, daß er den Lebensquell entdeckte und, anstatt seines Herrn, von dessen Wasser trank. (Ich verweise für das Folgende auf die vorzüglichen Ausführungen J. Friedländers im Arch. f. Religionsw. XIII, 1910, S. 92ff. und S. 161ff.) Schon dieser eine Zug in der Sage deutet auf den Vorrang hin, den al-Chaḍhir in der Folge allmählich vor Dū'l-Qarnein gewann, und dem Friedländer in folgenden Worten Ausdruck verleiht: „Die Verbindung der Chaḍhirlegende mit



Abb. 1. Silberschüssel aus Klimowa (Smirnow, Argenterie Orientale, Pl. CXXI. 306.)

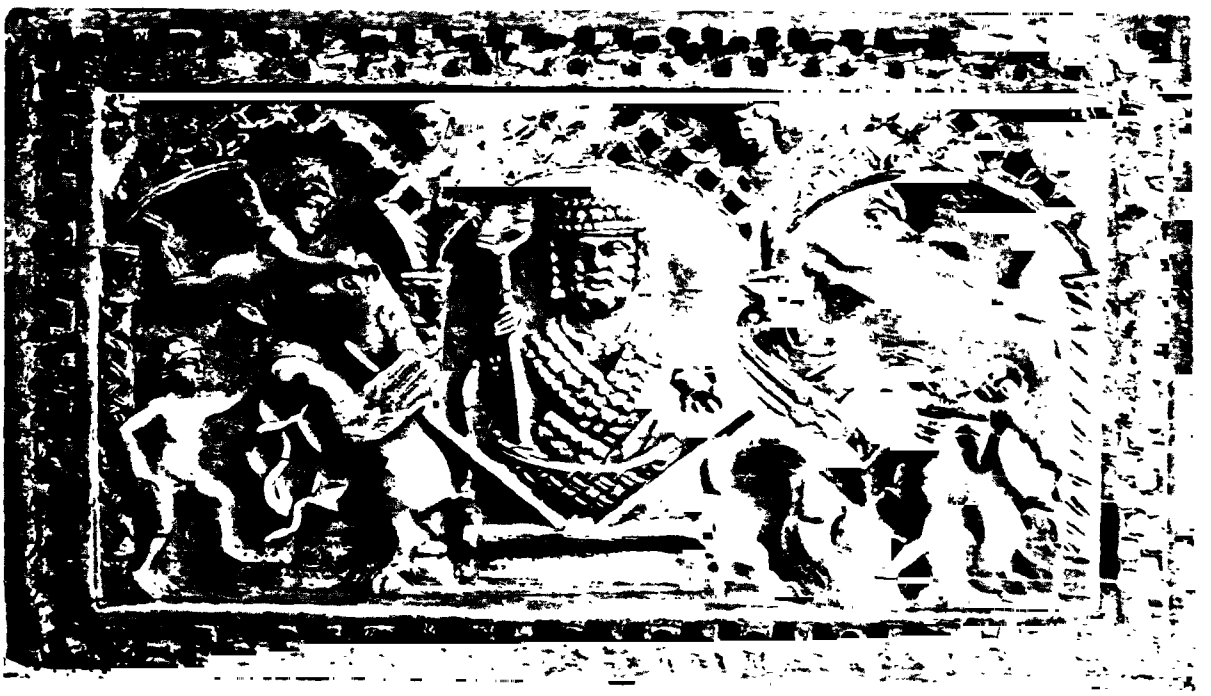


Abb. 2. Elfenbeinrelief des Großherzogl. Hessischen Staatsmuseums in Darmstadt.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

einer anderweitigen Qorânsage, in der der namenlose Held als frommer und allwissender Gottesmann erscheint, machte es notwendig, Chadhir aus seiner untergeordneten Stellung als Koch (Diener) zu befreien und ihn in einen höheren, ihm angemesseneren Rang zu befördern. Es war daher nichts natürlicher, als daß unser Held, der bereits im Qorân als der Führer und Mentor des Moses erscheint, nach dieser Transformation als der Wezir Alexanders emportauchte, der, gleich den allmächtigen Weziren der orientalischen Wirklichkeit, die Geschäfte des Welteroberers verrichtete und der eigentliche Urheber seiner Großtaten war. In dieser Funktion wird die Gestalt „des Wezirs al-Chadhir" ein integrierender Bestandteil des orientalischen Alexanderromans und nimmt einen immer breiteren Raum in demselben ein, während der gewaltige Mazedonier allmählich zur Schattenfigur herabsinkt. Es ist eine außerordentlich anziehende Aufgabe, diese Umbildung, in der die Dichtung über die Wahrheit triumphiert, in den mannigfachen Verzweigungen der orientalischen Alexandersage des näheren zu verfolgen." Es ist nun naheliegend, wenn Alexander bei Muhammed als Moses erscheint, daß dann derselben Tradition zufolge, der Muhammed gefolgt war, Alexanders Wezir auch als eine Gestalt aus dem jüdischen Vorstellungskreise dargestellt werden mag. In der Tat ist der innige Zusammenhang der Chadhirlegende mit der rabbinischen Eliassage heute als erwiesen zu betrachten (vergl. die Belege dafür bei Friedländer l. c., S. 92 und 96.). Die verschiedenen Chadhirlegenden werden von genau entsprechenden Eliassagen abgeleitet, und der Grundzug in der Chadhirgestalt, als eines Helfers in der Not und überallgegenwärtigen Ratgebers ist das genaue Abbild der rabbinischen Auffassung. Auch die muhammedanischen Gelehrten erkennen diese Identität vollständig, indem sie vielfach erklären, daß Chadhir Elias sei. Ja sogar die in den muhammedanischen Gegenden ansässigen Juden, die mit ihrem jüdischen Namen Elia hießen, pflegten sich im bürgerlichen Leben Chadhir zu nennen. Nach F.s Angabe gibt es zahlreiche ungemein interessante Wechselbeziehungen zwischen den beiden Sagen, wobei der Himmelsflug des Propheten Ilja, — der nach Sibt Ibn al-Ǧauzī die Berge umkreist, diejenigen zurechtweisend, die von einem Ġūl verführt wurden (ob in der Bergesspitze unserer Schüssel dafür eine Andeutung vorliege, mag ich nicht beurteilen) — wahrscheinlich nicht zuletzt eine Rolle spielte, um so mehr, als sie sich zugleich auch mit jener seines Herrn, des Iskender, traf, was für das allgemein anerkannt synkretisierende Weben dieser Zeit einen gefundenen Handel abgeben mußte. Ich möchte hier auf einige Zeilen Firdausis aus dem Himmelsflugteile hinweisen (wo sie allerdings auf Kei Ka'us bezogen werden):

Die Seele des Schahs ward gedankenvoll,
Wie er flügellos zum Himmel kommen soll.
Nicht ließ er die Weisen mit Fragen verschont:
„Wie weit ist's von hier aus dem Staube zum Mond?"

.

So hört' ich, fuhr er zum Himmel empor
Und wollt' es tun den Engeln zuvor.
Auch heißt es, er sei zum Himmel geflogen,
Um dort zu streiten mit Pfeil und Bogen ...

(Vgl. Panzers vorzügliche Studie über den Himmelsflug Alexanders in den Freiburger Münsterblättern, II, S. 6.) Ich beziehe mich hier auf diese Stelle Firdausis ohne weitere tiefergehende Folgerungen daraus zu ziehen, um so weniger, als dort bei dem Dichter des 10. Jahrhunderts, unter wiederhergestelltem griechischen Einflusse, natürlicherweise Adler als Vorgespann des Luftfluges erscheinen, während bei unserer Platte, wie gesagt, als Folge der Mâhsage oder der Eliaslegende Höckerochsen den Dienst leisten müssen.

Ich möchte zugleich beiläufig auf jene Verkettung kurz hinweisen, die zwischen dem Fundorte der Schüssel (auf russischem Boden) und der Tatsache besteht, daß Überlieferungen der Iskendersage auf russischer Erde weiterlebten (vgl. A. Rambaud, La Russie épique, Paris 1876, S. 398ff. — Ich kenne die Stelle nicht, entnehme dieselbe Panzers Hinweis). Wäre es unmöglich vorauszusetzen, daß diese Befruchtung der russischen Volksseele sich auf demselben Wege vollzog, auf dem der sassanidische Fürstenschatz in jene Gegenden gelangte?

* * *

In kunstgeschichtlich-ikonographischer Hinsicht muß aber die Darstellung unserer Schüssel noch besonders eingeschätzt werden. Ich gebe

hier mit gütiger Genehmigung des Großherzogl. Hessischen Staatsmuseums zu Darmstadt die Abbildung eines im bewußten Museums befindlichen Reliefs von einem orientatischen Elfenbeinkästchen, welches seit Graevens Publikation (in den Bonner Jahrbüchern 108) auch weiteren Kreisen bekannt sein mag. Es stellt Alexander unter einer Arkatur stehend, von hochemporstürmenden Greifen flankiert und mit zwei schwebenden Putti über seinem Haupte dar. Wenn auch die Tracht des Königs unter byzantinischem Einflusse verändert erscheint, wenn auch die Putti in einem unserer Schüssel gegenteiligen Sinne als Niken veranschaulicht sind, kann man sich doch schon auf den ersten Blick des Eindrucks nicht erwehren, die beiden Darstellungen seien miteinander in gewissen Beziehungen verwandt. Abgesehen von dem supponierten Inhaltswerte (beide beziehen sich doch eigentlich auf Alexander), sind die Attribute, wie Arkatur und Putti, dann die hochschwingende Art der Zugtiere, die beiden Darstellungen gemein sind, so vereinzelt in ikonographischer Hinsicht, daß sich nicht ohne weiteres behaupten ließe, die Auswahl dieser Zutaten sei dem Zufalle zuzuschreiben. Allerdings muß natürlich eine Reihe von Verbindungsstufen zwischen beiden Darstellungen, vielleicht im Wege von Geweben, angenommen werden. Ich hege die Vermutung, diese Art der Darstellung der Alexandersage (wobei natürlich jene der Schüssel zeitlich vorhergehend anzunehmen wäre) mußte im Orient einen Typus darstellen, dessen Glieder freilich noch vielzuwenig bekannt sind, als daß sich sichere Schlüsse kunstgeschichtlicher Art daraus ziehen ließen. Unsere beiden Darstellungen stehen meines Wissens vorläufig allein da; oder sollte man sie eventuell mit den syrischen Lebensquelldarstellungen in Parallele setzen?

Bei dieser Gelegenheit sei noch kurz auf die Gleichartigkeit der Helmform (Mithra) an der Schüssel und an dem Alexanderrelief von S. Marco in Venedig hingewiesen. Ich habe hiervon in anderem Zusammenhange in der Zeitschr. f. christl. Kunst 1911, X., gesprochen, wo ich gegenüber Panzers Ansicht, das Relief sei wegen des Kostüms unzweifelhaft byzantinischer Arbeit, dessen orientalische Herkunft behauptete.

Der Kalamkâr.

Ein Erzeugnis des persischen Kunstgewerbes.

Von Hugo Grothe.

Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln (XXI—XXII).

Alle Reisenden, die Persien im letzten Jahrhundert durchwanderten, sind in Erkenntnis der betrübenden Tatsache einig, daß in diesem Lande Kunst und Kunstgewerbe von der Höhe herabgestiegen sind, zu der sie schon zuzeiten der Sassaniden sich emporgeschwungen hatten und auf der diese, neue Blüten unter verschiedentlichen, bald von Westen, bald von Osten kommenden Einflüssen treibend, bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts sich erhalten haben. Teppichknüpferei, die Ziselierungskunst von Silber und Metall, die Bearbeitung von Elfenbein und Edelsteinen sowie die Waffenschmiedekunst sind wohl noch im Schwunge und beschäftigen Tausende von geschickten Händen[1], aber das Gepräge schöpferischen Künstlertums ist verloren gegangen. Keramik und Lackmalerei (letztere bei Ausstattung von Schreib- und Schmuckkästchen, Spiegeln u. a. m.) haben nur noch mageren Boden und die Miniaturenmalerei ist seit der Begründuug orientalischer Druckereien gänzlich erstorben.

Doch immerhin spiegelt die moderne kunstgewerbliche Betätigung in Persien noch mannigfache alte Vorzüge wieder. Die dem Volke angeborene

[1] Siehe Polak. Persien. Offizieller Ausstellungsbericht, herausgegeben durch die Generaldirektion der Weltausstellung. Wien 1873.

Phantasie regt sich noch in mancherlei Gestaltung und zeigt in einer Reihe von Zweigen der Hausindustrie die alte Formenwelt in unverminderter Mannigfaltigkeit.

Eine der Fertigkeiten, die im Lande vielfach geübt, an die Blüte früherer hervorragender Handwerkstechnik erinnert, ist die der „Kalamkâr". Über diesen Zweig des persischen Kunstgewerbes, das Zeichen-, Webe- und Färbekunst in sich vereinigt, finden sich in der Literatur so gut wie keine Angaben. Ihrer ist weder in Gayet's „L'art persan" (Paris 1895) noch in Murdoch Smith's „Persian art" gedacht. Auch in Saladin's „Manuel d'art Musulman" (Paris 1907) geschieht ihrer keine Erwähnung. Es kommt dies daher, daß jene Werke das Schwergewicht auf das klassische persische Kunstgewerbe vergangener Jahrhunderte legen und demgemäß dem heutigen Stande, den Ausläufern und Resten ehemaligen künstlerischen Schaffens keine Beachtung schenken.

Dem gleichen Umstande mag es zuzuschreiben sein, daß die großen europäischen Kunstsammlungen, selbst das so reiche Londoner South Kensington Museum, keine Stücke der „Kalamkâr" bergen. In der Tat mag es auch den Kunstgewerbemuseen vorbehalten bleiben, die heutige Produktion des Orients zu sammeln, die ohne Zweifel manche lehrreichen Rückblicke auf die Vergangenheit und wertvolle Vergleiche bietet.

Eine Erwähnung findet das Erzeugnis der „Kalamkâr" nur in dem „Rapport sur une mission scientifique en Perse", den M. L. J. Olmer, Physikprofessor am Teheraner Polytechnikum, gegeben hat (L'industrie Persane. Paris 1908. S. 77). Olmer wird in seinem Bericht jedoch nur der Momente des technischen Verfahrens gerecht. Lediglich mit einigen, geringe Aufklärung bietenden Worten gedenkt ihrer Dr. E. Polak[1], sonst ein vorzüglicher Landeskenner.

Mein Aufenthalt in Persien im Jahre 1907 machte mich mit der nicht uninteressanten Gattung der „Kalamkâr" bekannt, der ich hier einige Zeilen und mehrere Abbildungen der erworbenen Stücke widmen will.

Das Wort „Kalamkâr" bedeutet „Rohrfederzeichnung"[1]. Es bezeugt diese Benennung, daß die Leistung des Zeichners als der wichtigste Teil des Entstehungsprozesses bei diesen bedruckten Baumwollstreifen erachtet wird, deren Dekorationsmotive oft ein keckes Spiel der Einbildungskraft und dessen Farben zumeist recht harmonische Reize zeigen.

Zum ersten Male begegneten mir die Kalamkârs bei Baghdâder Teppichhändlern. In Baghdâd fließt ja infolge des jahraus jahrein stark flutenden Stromes der schi'itischen Pilger nach den Wallfahrtsorten Nedjef und Kerbelâ stetig eine Menge persischer Erzeugnisse zusammen, vor allem Teppiche, die von den Pilgern auf ihrer mesopotamischen Wanderung als leicht zur Ergänzung der Reisebarschaft zu veräußernde Habe mitgeführt werden. In Verwendung sah ich die „Kalamkârs" zuerst im Pavillon eines Lustschlößchens des Gouverneurs von Kermânschâh, in dem eine Reihe von 1—$1\frac{1}{2}$ m breiten und 4—5 m langen Kalamkârs die Wände zierten. Als Wandschmuck wie als Nischenvorhängen bin ich ihnen später vielfach im Hause persischer Vornehmer in Hamadân, Teherân und Taebrîs begegnet. Im Palais eines reichen Staatsbeamten, den ich in Teherân besuchte, wirkten mehrere, mit trefflichen Kalamkârs bespannte Saalwände wie die Räume einer Gemäldegalerie. Die Fabrikationsmethode des wenig bekannten Industriezweiges vermochte ich in Hamadân in Augenschein zu nehmen.

Wie alt die Kunst der „Kalamkârs" ist, dürfte nicht leicht festzustellen sein. Persische Handwerker, die ich diesbezüglich fragte, erklärten mir, daß, soviel sie wüßten, dieses Metier schon von Großvater und Urgroßvater geübt worden sei und diese würden es wohl auch nicht erfunden haben. Wirklich als alt zu bezeichnende Stücke, also solche, die erweislich im 18. Jahrhundert entstanden sind, habe ich nicht ermitteln können. Es dürfte die Nachforschung, wann in der persischen Literatur zuerst das Wort „Kalamkâr" auftaucht, die Frage der Entstehung dieser Industrie der Lösung näher bringen. Da in Persien die Gewebekunst als eine in früheste Zeiten zurück-

[1] l. c. S. 32 „Vielgesuchte Cattune mit Handdruck in vielen Farben, Kalamkar, sowohl blumig als auch gestreift, mit kleinem Muster und glänzender Appretur".

[1] Vgl. die Ausführungen von Josef von Karabaček in seiner Schrift „Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler" (Wien 1911) über die Anlegung von linearen Skizzen mit dem Schreibrohr S. 6f. Den Gebrauch der Vogelfeder oder des Pinsels bei den Persern des 16. oder 17. Jahrhunderts bestreitet Karabaček.

gehende zu betrachten ist[1] — die Nachforschungen des letzten Jahrzehnts haben gezeigt, wie diese schon unter den Sassaniden in Schwung war[2] — so darf man annehmen, daß die wohlfeile Art der farbigen Bedruckung von Stoffen mit Holzschablonen in frühere Jahrhunderte zurückreicht.

Schon in der ältesten sanskritischen Literatur werden Baumwollgewebe erwähnt. Aus Indien, der Heimat der Baumwolle, gelangte die Kenntnis der Verarbeitung der Baumwolle sicher frühzeitig in das benachbarte Persien. Schon zu Herodots Zeit dienten Gewänder aus Baumwolle als Bekleidung. Da Persien selbst seit geraumer Zeit baumwollene Gewebe produziert, so wird keinesfalls die Entstehung der Kalamkârfabrikation mit der beginnenden starken Einfuhr von englischen Cotannaden zusammenfallen. Noch heute wird in der Stadt Jäsd ein grober, wenig engfadiger einheimischer Baumwollstoff, sogenannter „kärbâs", mit Vorliebe für die „Kalamkâr" verwendet. Es dürfte also ursprünglich allein das persische Gespinst das Material abgegeben haben.

Gegenwärtig bildet die billige Manchesterbaumwolle vorzugsweise den Stoff, der für den Buntdruck der „Kalamkâr" zur Verwendung kommt. Isfahân, Hamadân und Jäsd sind die Plätze Persiens, an denen diese Manufaktur die lebhafteste Pflege findet[3].

Der Produktionsvorgang ist der folgende. Die wichtigste Vorarbeit ist der Entwurf des Bildes, das die 4—8 m hohe und $^3/_4$—$1\,^1/_4$ m breite Fläche des „Kalamkâr" zieren soll. Zeichner und Färber des „Kalamkâr" sind fast immer eine Person. Es verlangt also das Handwerk künstlerische Fähigkeiten, die sich bei Anlage der Zeichnung durch geschickte Hand, bei Abmessung der zu dekorierenden Flächen durch Kompositionstalent und bei Wahl der Farben durch den Sinn für Harmonie und Schattierung zu bekunden haben. Die Zeichnung wird in Originalgröße angelegt und dann durch eine senkrechte und mehrere Linien in so viel Felder geteilt, als Schablonen gebraucht werden sollen, auf die man das Bild im Relief überträgt. Mehr wie acht Färberschablonen sind nicht im Brauch, so daß jede einzelne derselben 40—60 cm in der Breite und 1—2 m in der Höhe mißt. Jede Schablone erhält auf der Rückseite eine Nummer, die das von ihr zu bedeckende Feld angibt.

Der Handwerker stellt sich, wenn der Farbendruck beginnen soll, vor eine niedere Estrade, auf der in doppelter Breite der „Kalamkâr" ausgebreitet liegt. Gemäß der persischen Vorliebe für das „djuft", d. i. das Paar[1], sucht der Käufer stets ein Muster paarweise zu erwerben. So werden also gleichzeitig zwei aneinanderhängende Stücke hergestellt.

Zu seiner Rechten hat der Handwerker ein Becken stehen, in dem sich der Farbstoff befindet. Über demselben liegt ein Tuch, das sich mit dem betr. Farbstoff vollsaugt. Dieses berührt der Handwerker mit seiner hölzernen Färberschablone, ehe er dieselbe mit raschen und starken Schlägen auf den Baumwollstreifen drückt. Es gehört ein sicheres Auge und große manuelle Gewandtheit dazu, den Druck so zu gestalten, daß an den Berührungslinien der einzelnen, nacheinander zu bedruckenden Felder keine Unschärfen und Farbenklexe entstehen.

Das Bedrucken wiederholt sich so oft, als das Bild verschiedene Farben zeigen soll. Die Reihenfolge, in der die einzelnen Farben aufgetragen werden, wechselt in den einzelnen Fabrikationsorten je nach Übung und Tradition. In Isfahân beginnt man mit Schwarz. Dann bleibt der Stoff vierzehn Tage liegen, damit in dieser Zeit das Schwarz bleicht. Hierauf trägt man das Rot auf, dessen Farbstoff Alaun in verschiedenen Zusammensetzungen beigemischt wird. Nun legt man das ganze Stoffstück in eine Krapplauge, was je nach der Imprägnierung mit weißem Alaun oder Chromalaun eine Anzahl Tönungen des Rot hervorruft. Schließlich geschieht die Färbung mit Gelb und Indigoblau. Ähnlich verfährt man in Hamadân.

In Jäsd, wo die Fabrikation nicht mit gleicher

[1] Vergl. Kumsch. Muster orientalischer Gewebe und Druckstoffe (Dresdner Sammlungen) Leipzig 1893; Lessing. Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums. Berlin 1900. Saladin l. c. S. 380 ff. Gayet l. c. S. 221 f.

[2] Das seit März fertig vorliegende Prachtwerk „Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910" (München, Bruckmanns Verlag) reproduziert die wichtigsten Textilarbeiten jener Periode.

[3] Polak l. c. nennt noch Burudjerd und Schirâs. An ersterem Orte, wo ich verweilte, wird ihre Fabrikation heute nicht mehr geübt.

[1] Siehe darüber in meinem Buche „Wanderungen in Persien". Berlin 1910, S. 192.



Abb. 1. Persischer Kalamkâr (Herstellungsort Isfahân).

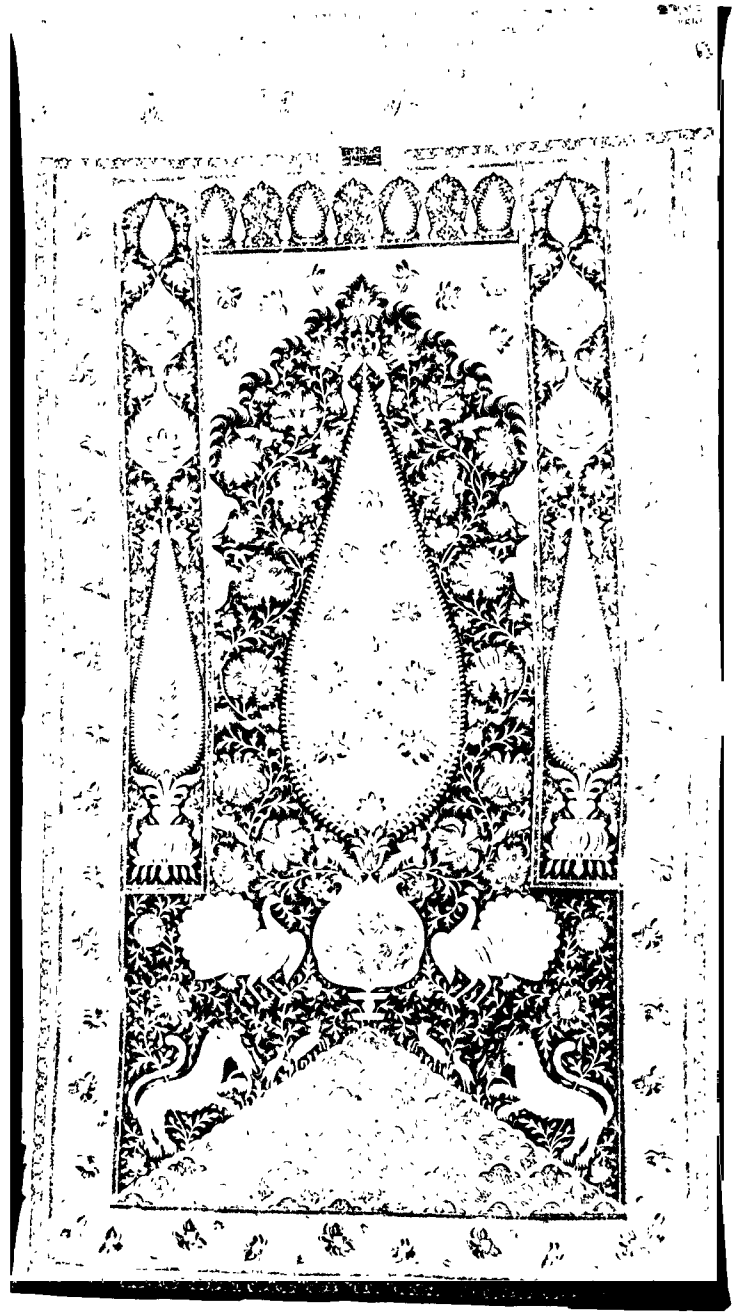


Abb. 2. Persischer Kalamkâr (Herstellungsort Jäsd?).

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

künstlerischer Sorgfalt betrieben wird, ist der Herstellungsprozeß ein erheblich rascherer. Man taucht die Baumwollstreifen zunächst in eine Farblauge, die durch Abkochung von Granatenschalen erreicht ist und ein schönes Gelb liefert. Dann wird nacheinander Schwarz, Rot und Blau aufgetragen.

Eine zarte blasse Tönung, der jede Intensivität der Farben fremd ist, weiß man vor allem in Isfahân durch fleißiges Waschen und Bleichen der gefärbten „Kalamkâr" zu erzielen. Am Ufer des Sänd-e-rûd sieht man dort in einigen Abständen voneinander runde Löcher, die sich mit einsickerndem Wasser stetig füllen. Rings umher liegen die „Kalamkârs". Ein Mann steigt dreimal des Tages in die Wassergruben hinein und überschüttet die Gewebe mit Wasser, die alsbald in der Sonne wieder trocknen.

Abb. 1—4 zeigen vier Musterungen von „Kalamkâr's". Auf Charakter und Arrangement der Zeichnung hat der Formenschatz der persischen Teppiche wie der Geist der alten Miniaturenmalerei eingewirkt. Man sieht an den gegebenen Abbildungen, wie das System der schmalen mehrfachen Bordüren und des großen inneren geschmückten Hauptfeldes wie bei den Teppicharbeiten durchgängig gehandhabt wird. Letzteres ist gewöhnlich mit seinem Bildschmuck nicht in die Mitte gestellt, sondern ein Stück tiefer gerückt, um den Blicken des Beschauers näher zu stehen. Ein breites, mit Ornamenten verziertes Band füllt dann ein innerhalb der Randleisten stehendes rechteckiges oder quadratisches Oberfeld. In kleinen Räumen, die in der Randumrahmung frei bleiben, pflegt man Schriftlegenden anzubringen.

Die „Kalamkâr's" zeigen entweder Blumenarrangements oder menschliche Figuren, die mit Vorliebe Szenen der Jagd-[1] oder solche festlicher Mahlzeiten versinnlichen. Während die Blumenornamente wie bei der Musterung der persischen Teppiche reizvolle und graziöse Stilisierung bekunden (vgl. besonders Taf. XXII, Abb. 4), sind die verkörperten Menschen oft von überraschender Steifheit[2] und leiden die Größenverhältnisse bei der Gruppierung der agierenden Personen unter dem fehlenden Sinn der Perspektive. Letztere Mängel finden aber wir selbst bei den besten persischen Miniaturenmalern. Naturgetreu behandelt sind zumeist die Tiererscheinungen, so die auf der Lauer und im Ansprung befindlichen Leoparden und die lustige Bocksprünge machenden oder eilends dahinfliehenden Hirsche, Rehe und Gazellen.

In anmutiger Weise sind oft die Blumen- und Baumgruppen durch Tierszenen belebt. Ein Beispiel hierfür ist Abb. 2. Einen Hügel empor, der nach der Mitte zu von beiden Seiten ansteigt, klimmen Leoparden, die ein erjagtes Wild in den Zähnen halten. Durch das Gewirr der Äste schießen von den Verfolgern gehetzte Rehe dahin. Auch der Pfau mit ausgespreizten Schwanzfedern ist ein beliebtes Inventarstück des Innenfeldes, dazu kommen Elefanten, Kamele und Affen, denen gern ein Kopf mit menschlichen Gesichtszügen geliehen wird.

Abbildung 2 liefert ein beredtes Zeugnis des erfinderischen Sinnes und der Harmonie und Symmetrik, mit der die Füllung der Gesamtfläche durch Bänder und Streifen verschiedener Breite, durch Blumen und Astwerk, durch Baumgestalten verschiedener Größe, durch Vasen und Medaillons erreicht wird. Es steht eine schlanke stilisierte Cypresse, die in ihrem Herzen wieder eine kleine blütenumrahmte Cypresse trägt, die ganze dekorierte Fläche beherrschend, in der Mitte. Kleinere schlanke Bäumchen gleicher Gattung sind in derselben Höhe wie die große Cypresse am unteren Ende zweier seitlicher Längsstreifen angebracht. Die Mittelcypresse wächst aus einem medaillonartigen breiten Korbe hervor, während die Stammansätze der kleinen Cypressen in fein geschnittenen Vasenhaltern sich befinden. Das Geranke der Zweige und Blüten, die, von dem korbförmigen Medaillon ausgehend, sich mit bewundernswerter Anmut und Natürlichkeit um die stattliche Mittelcypresse aufwärts schlingen, wirkt außerordentlich harmonisch. Zur Rechten und

[1] Jagdszenen sind von altersher (vgl. die achämenidische und sassanidische Kunst) ein bevorzugtes Motiv.

[2] Vergleicht man die Darstellungen der „Kalamkârs" mit denen, wie sie auf Samt, Brokat und Seide in früheren Jahrhunderten sich finden (siehe Martin, „Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650" [1899] und „Die persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenberg" [1901], so sehen wir, daß der Schatz der Pflanzenmotive und die Komposition derselben noch auf leidlicher Höhe steht, während in der Beherrschung des menschlichen Figurenbildes ein starker Rückgang zu verzeichnen ist.

Linken des Blumenkorbes stehen zwei große Pfauen mit weit geöffnetem Schwanz. Über ihnen sitzen kleine Pfauen im Gezweig, desgleichen zu Seiten der schön gezeichneten Vasen, welche die kleinen Cypressen tragen.

Eigenartig sind die phantastischen Darstellungen sagenartiger Tiergeschöpfe. Abbildung 1 gibt ein derartiges merkwürdiges Spiel der Einbildungskraft wieder. Das Kamel, auf dessen Sattel eine vornehme Perserin sitzt, besteht aus lauter Tierköpfen; den Schwanz stellt ein Fisch dar, desgleichen die Einbiegung des Nackens; die Hufe werden durch Kaninchen gegeben, die von schlangenartigen Ungeheuern im Rachen gehalten werden, welche ihrerseits die langen Beine des Kamels einnehmen. Der Leib des Tieres selbst ist von einer Anzahl Oberkörper männlicher und weiblicher Personen erfüllt wie durch einen Elefanten, mehrere Gazellen und Affen. Die Kunst, mit der alle die sonderbaren Leiber aneinandergeschmiegt und gepreßt werden, ohne daß das Hauptbildmotiv: die Gestalt des dahinschreitenden gezäumten Reitkamels dadurch unnatürliche Verzerrungen erleidet, ist in der Tat bemerkenswert. Es steckt unstreitig ein Stück Laune und Humor in diesen tollen Leibertorso.

Die ganze „Kalamkâr"-Arbeit gibt sich bei dem mit Abb. 1 wiedergegebenen Stück überhaupt als recht treffliche. Die Stellung der auf dem Kamel sitzenden edlen Dame, der eine hinter ihr befindliche Dienerin mit einem Schirm das Haupt beschattet, wie der Aufzug der unter Führung eines Falkenträgers zur Jagd aufbrechenden Großen wirkt äußerst ungezwungen.

Eine ähnliche Ausgeburt der Phatasie zeigt ein anderer „Kalamkâr", den ich besitze (Taf. XXII, Abb. 3). Das dargestellte Tiergeschöpf, ein Ochse mit riesigen lyraähnlichen Hörnern, auf dem rittlings eine mit der Rechten an das Gehörn sich klammernde, mit der Linken einen Fächer haltende Frau Platz hat, mit den eingezeichneten Hasen, Bären und Füchsen zeigt aber durchaus nicht den gleichen Schwung wie das Kamel von Abb. 1. Originell sind bei diesem Stück jedoch die beiden hohen Bäume, die mit ihrem schwertartigen Blätterwerk die bizarren Tierfigur effektvoll umrahmen, sowie die über den Baumpaar stehende, mit Strahlenzacken versehene Sonnenscheibe, die ein menschliches Gesicht trägt.

Beide Stücke (Abb. 1 und 3) haben ein architektonisch wirksames Oberfeld, das zwischen mehreren stilisierten Hügeln sich erhebende Cypressen, ein portierenartig herabhängendes Ornament, sowie feine Blumenranken ausfüllen. Charakteristisch ist bei Abb. 3 die untere Bordüre, die den sog. Belutschenteppichen entlehnt ist.

Einige ergänzende Bemerkungen über die auftretenden Farben müssen die Skizzierung des „Kalamkâr" vervollständigen. Am harmonischsten wirken die lediglich Blumenmotive behandelnden „Kalamkâr", in denen zarte Tönungen von mattrot, ziegelrot, rotbraun, stahl- und indigoblau abwechseln. So sind bei Abb. 4 die Äste und Blätter dunkelblau, die Blüten und Blumen rosa, die Blütenstengel gelb und der Grund des großen Mittelmedaillons und der kleinen Medaillons an den vier Ecken gelb.

Während also das floristische Element der Farbenreize nicht entbehrt, zeigt sich die Kolorierung der Tierkörper manchmal wenig kunstvoll und gewählt. Auf Taf. XXI, Abb. 1 sind die Kostüme wie Tierleiber lebenswahr koloriert, aber bei manchen „Kalamkârs" sind die Hirschböcke und Rehe unnatürlich mausgrau und rotbraun, die Elefanten tiefblau, die Leoparden kanariengelb gehalten. Übrigens diese geringe Empfindung für naturgetreue Farbentönung von Tiergestalten finden wir auch in der Miniaturenmalerei. Selbst in guten Schahnâméhandschriften sehen wir die kühnen Rosse der Helden wie Rustem und Feridûn in unmöglichem Rot prangen.

Was die Ingredienzen betrifft, die zur Erzielung der einzelnen Farben verwandt werden, so finden wir Indigo- und Kupfersulfat (für Blau), Krapp (für Rot), Wau (für mattes Gelb), Granatschalen (für leuchtendes Gelb), Rost, mit Reiswasser gekocht (für Schwarz) in Gebrauch. Als Beizmittel dient vornehmlich Alaun. Eine Reihe von kleinen Zutaten, über deren Natur meist ängstliches Geheimnis gehütet wird, bringt die einzelnen Nuancen der Hauptfarben hervor. Die Einführung europäischer Farbstoffe hat ähnlich wie bei der Teppichindustrie in den dem Einfuhrwege nahe gelegenen Provinzen (vor allem Kurdistân) die traditionelle Anwendung reiner Naturfarben untergraben und dazu geführt, daß das Kolorit persischer Färbererzeugnisse immer greller und stumpfer ausfällt.

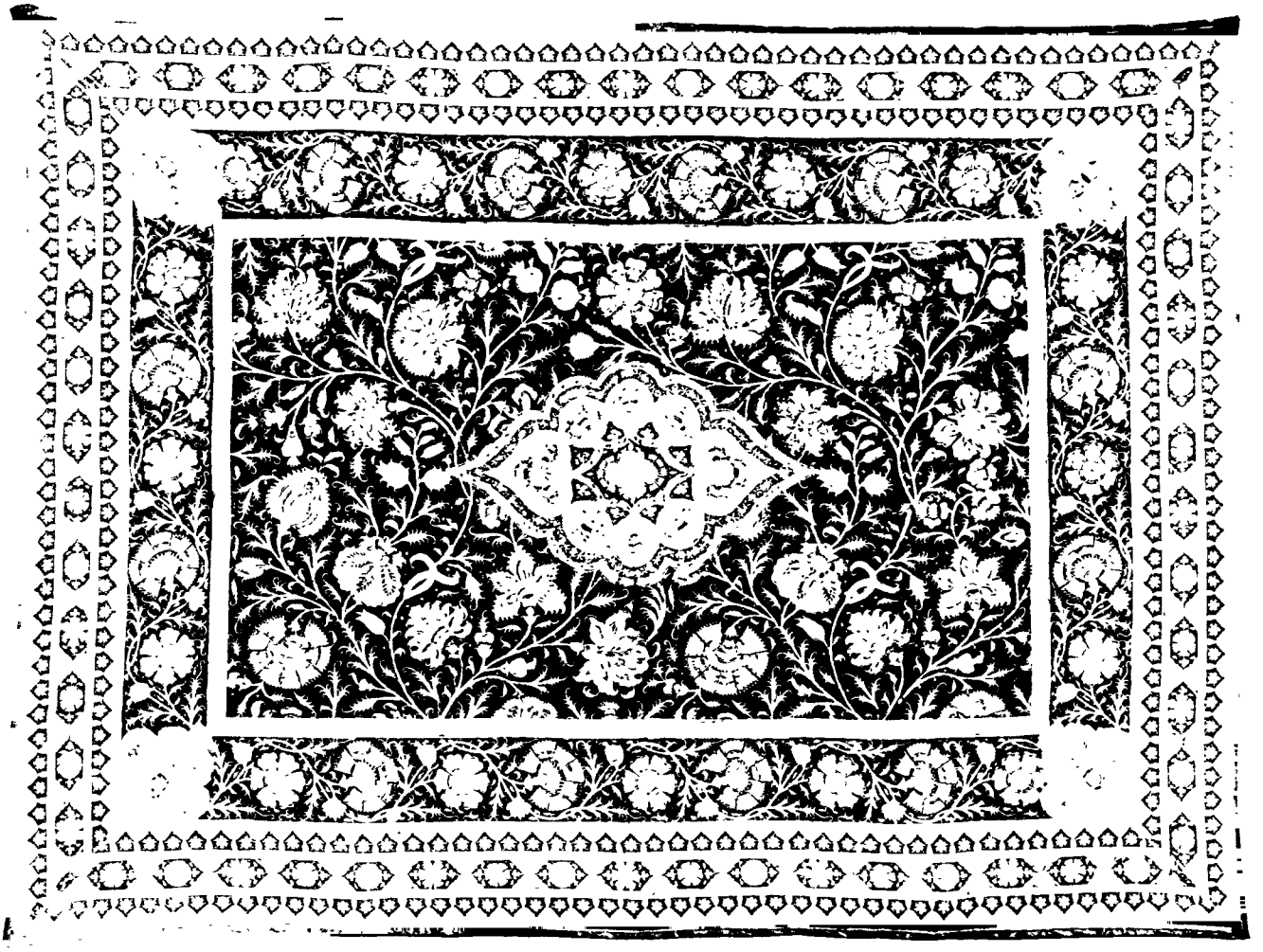


Abb. 4. Persischer Kalamkâr (Herstellungsort Hamadân).

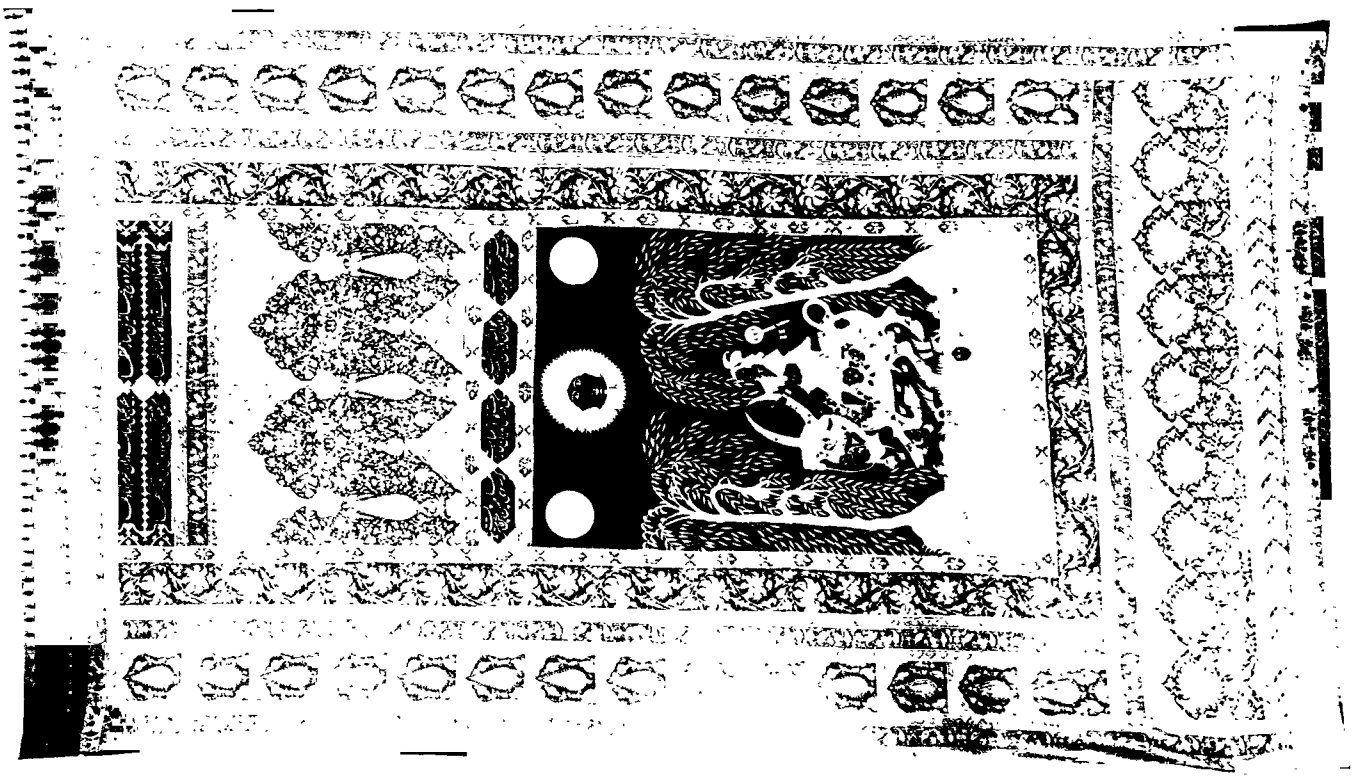


Abb. 3. Persischer Kalamkâr (Herstellungsort Isfahân).

Orientalisches Archiv II, 3.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Nachdruck verboten.

Notes à propos de Harunobu.

Par Hans von Winiwarter-Liège.

Avec 9 figures sur 2 planches (XXIII—XXIV).

La lecture de l'attachante monographie que J. Kurth a consacrée à Harunobu, me suggère l'idée de publier, à mon tour, quelques documents relatifs au même sujet, puisés dans les livres de ma collection ou bien relevés au cours de mes „chasses" aux albums japonais.

Mes trouvailles ne possèdent ni l'importance, ni l'ampleur de celles de Kurth; elles constituent en quelque sorte des ajoutes, des notes en marge du livre de l'auteur. Néanmoins je les publie à cause des nombreuses lacunes qui subsistent encore tant sur la vie que sur l'œuvre de Harunobu. Et ce n'est pas un des moindres mérites de Kurth d'avoir posé les problèmes qui restent à résoudre et d'avoir tracé la voie aux investigations ultérieures.

Kurth eut la chance de découvrir un manuscrit illustré et signé par Harunobu et portant la date de 1769. Le texte, dû au pinceau de Yūkura Sanjin, constitue une réclame à la fois poétique et humoristique d'un marchand de bonbons au miel, nommé Dohei. La postface est plus spécialement consacrée à deux beautés célèbres de l'époque: Osen, serveuse d'une maison de thé à Kasamori, et Ofuji, la fille d'un marchand du faubourg d'Asakusa à Yédo. Le texte de l'opuscule est en lui-même un petit chef-d'œuvre; il nous évoque avec la précision d'un cinématographe, la vie, les allures, les gestes, les cris et les chants de la population hétéroclite de la vieille cité. Il a permis en outre d'identifier plusieurs personnages qui reparaissent dans d'autres livres et estampes de l'artiste et d'assigner à ceux-ci une date approximative.

L'un de ces personnages m'intéresse plus particulièrement; c'est Ofuji. La boutique de son père, Niheiji, était située près du temple de Kwanon, à Asakusa, à l'ombre d'un vénérable gingko biloba. Ce dernier abritait des coqs multicolores et des pigeons blancs.

Comme enseigne du magasin figurait un saule, d'où le nom de „yanagiya", maison du saule; on y débitait des articles de toilette variés, tels que cure-dents, parfums, fleurs conservées dans du saké, coquilles de Vénus. Mais du temps de Harunobu, l'attrait principal de la boutique semble plutôt avoir été la jolie fille du propriétaire, Ofuji, que l'artiste nous montre, entre autres sur une estampe (Coll. Rex, K. fig. 21), accroupie à côté de l'étalage et causant avec un personnage, vêtu d'un pourpoint noir à capuchon; il s'agit bien probablement d'un portrait de Harunobu lui-même.

Après Harunobu, d'autres artistes ont célébré la beauté d'Ofuji: Kurth cite Bunchō (reproduction dans le catal. Tuke, no. 122) et Kitao Masanobu; mais le renom du magasin semble avoir survécu longtemps aux charmes de la jeune fille, puisque Utamaro et Toyokuni I ont représenté la maison plus tard et qu'elle est encore mentionnée dans une chronique de Yédo de 1836.

Pour ma part, j'en ai retrouvé un nouvel exemple, intéressant par ce fait qu'il est le premier en date, antérieur par conséquent au volume de Harunobu. Il est puisé dans un ouvrage de son élève, Kitao Shigemasa; les deux volumes qui le composent, sont assez détériorés, mais remontés avec soin, malheureusement la couverture et le titre manquent. Mais la préface, signée de Suion Chiuhei, contient tout au début la mention: „Azuma no hana" que je crois être le titre en question. Ce qui me confirme dans cette hypothèse, c'est une annonce de l'éditeur Yamazaki Kimbei, à la fin d'un livre de Harunobu, où figure, au milieu d'une série d'ouvrages par divers artistes, un „Azuma no hana" par Shigemasa, en deux volumes.

Cette notice m'apprend en outre que mon exemplaire est complet et que le second volume (celui du „milieu" selon la nomenclature japonaise) ne fait pas défaut comme je le pensais jusqu'alors.

Voici le reste des indications bibliographiques: Dess. Kosui Kitao Shigemasa; grav.

Yamaguchi Hanshiro; Edit. Nishimura Ichiroemon à Tokio, Shibukawa Seiemon à Osaka, Nishimura Shinroku à Yédo; Date: Meiva 5 (1768), année du rat, premier mois, jour heureux. 34 pages de gravures. $15^1/_2 \times 22$ cm.

Au second feuillet du premier volume nous retrouvons Ofuji; elle est assise, avec son inséparable petite pipe, près d'un braséro, à côté des menus objets de la boutique, dont les uns sont étalés sur un plan incliné, les autres rangés au fond, sur des rayons. Elle porte une robe claire, parsemée de fleurettes, et une ceinture noire.

Devant elle, se tient un personnage à pourpoint noir, désignant de la main un des articles exposés. En face de ce groupe sont réunis plusieurs femmes et un homme qui semblent considérer la scène et le fond est borné par un grillage en bois, une grande lanterne en pierre et un arbre couvert de fleurs (Fig. 1).

Il n'y a aucun doute sur l'identification du sujet; une affiche porte en caractères Kana: yanagiya, maison du saule, et la draperie du fronton de la boutique est décorée, comme dans l'estampe de Harunobu, de branches du même arbre. Enfin, pour que rien ne manque, à l'avant plan, un bonze, coupé à mi-corps, muni du chapelet et gong traditionnels, porte sur le dos une boîte avec la mention: Asakusa, (Temple de) Kwanon, mille jours de prière. On n'aperçoit ni le gingko biloba, ni ses feuilles détachées, mais l'artiste a représenté les pigeons et les coqs, ses hôtes habituels, venant picorer jusque sur l'établi du magasin. A portée de main d'Ofuji, se voit un bambou, destiné peut-être à écarter les oiseaux par trop encombrants.

Quant au texte qui remplit la portion supérieure de l'image, il ne renferme aucune allusion directe aux personnages. Il constitue pourtant une réclame assez peu déguisée dont le sens est à peu près le suivant:

„Une poésie de la maison de Kan dit: n'oubliez jamais de vous procurer un cure-dent en bambou. Pour prier, on doit se soumettre à n'importe quel sacrifice afin d'être propre. — C'est une ancienne poésie dont la signification est juste; pour prier Dieu, tout le monde doit prendre la précaution de se munir de cure-dents en bambou."

Il est incontestable que la jeune marchande est Ofuji. L'album de Shigemasa ayant paru un an avant le Kibyoshi de Harunobu et peut-être aussi avant l'estampe de la collection Rex, il ne peut guère s'agir d'une autre personne. En comparant le dessin de Shigemasa avec l'estampe de son maître (K. Fig. 21), on constate une certaine ressemblance générale: même grâce dans la pose, même coiffure, le visage seul est plus arrondi; il y a même un rappel dans le décor de la robe: les petites fleurs à cinq pétales se retrouvent de part et d'autre.

Enfin peut-on voir dans l'homme au pourpoint noir un portrait de Harunobu? Je suis tenté de l'admettre; c'est en tous cas le seul personnage de tout l'album affublé d'un pareil vêtement, à part deux bonzes d'une scène de temple, nettement caractérisés comme tels; nous savons en outre par les documents de Kurth que Harunobu avait une prédilection pour ce genre d'habit; le visage a de plus une grande parenté avec celui du Maneyemon (K. Fg. 16); enfin dans les deux petites rosaces qui ornent son pourpoint, trouverait-on un hommage rendu au décor affectionné par la jeune fille? Ce n'est pas en tous cas le blason (le mon) d'Ofuji que figurait une feuille de gingko biloba (manuscrit de Kurth).

Si mon hypothèse est exacte, une autre question se pose: le livre de Shigemasa (1768) qui est certainement antérieur à celui de Harunobu (1769), précède-t-il aussi son estampe? Qu'un élève se permette une allusion aussi peu voilée aux amours de son maître, semblerait indiquer qu'il n'a fait que suivre son exemple et que l'estampe de Harunobu a paru quelque peu avant le livre. Mais si l'on se rapporte aux mœrs du temps, si l'on suppose que l'histoire n'était qu'un secret de polichinelle, il n'y a pas lieu d'assigner à l'estampe de Harunobu une autre date que celle que lui attribue Kurth, d'autant plus qu'elle porte certains caractères distinctifs qui permettent de la ranger parmi les productions de cette époque.

Sur l'estampe de Bunchō (Cat. Tuke) et la planche de Toyokuni I, la „maison du saule" est prise de face; Bunchō représente le tōrō, lanterne en pierre, et les coqs. Toyokuni nous

offre une vue générale de la boutique sans oublier le vénérable ginko biloba; comme celui-ci est placé à droite de la maison, on comprend que Shigemasa n'ait pu l'introduire dans son dessin. D'autre part, le tōrō fait défaut. Mais n'oublions pas que l'ouvrage qui renferme cette planche, le Yehon imayō sugata[1], a paru en 1802, c'est-à-dire 34 ans après l'album de Shigemasa, et dans l'intervalle la lanterne a pu tomber en ruine ou bien avoir été déplacée.

Dans l'établi se tient une femme, occupée à marteler un objet appuyé sur un bloc de bois. Sommes-nous toujours en présence d'Ofuji? Sa robe est ornée de fleurettes à cinq pétales comme chez Shigemasa, mais l'artiste a rajeuni et flatté le visage; car cette femme actuellement proche de la cinquantaine, a conservé les traits juvéniles tels que les ont reproduits ses prédécesseurs. Seul le cou est aminci, vieilli; la robe est plus sévère, plus simple; et autour de la tête s'enroule une étoffe blanche qui cache la coiffure, mais masque peut-être aussi les cheveux grisonnants.

L'estampe d'Utamaro relative au même sujet, m'est inconnue.

Mais l'histoire d'Ofuji n'est pas épuisée; un texte japonais prétend que la jeune fille n'a pas seulement été vendeuse chez son père, mais qu'elle a tenu un emploi dans un tir à l'arc, où elle s'occupait de rassembler les flèches. Aucun document ne confirme cette assertion. Je crois néanmoins à l'exactitude du renseignement et c'est encore Shigemasa, dans le même ouvrage, qui m'en fournit la preuve. La dernière feuille du second volume de Azuma no hana nous mène aux abords d'un tir à l'arc. On n'aperçoit que l'entrée du stand qui forme le fond d'une ruelle bordée de pins et animée de passants parmi lequels un bonze et un garçonnet. Dans le stand ont pris place deux hommes dont l'un est en train de viser, l'autre semble avoir tiré; à côté d'eux, des porte-flèches remplis de projectiles. Une jeune fille assise à l'écart, près d'ustensiles à fumer, considère les tireurs et paraît attendre leurs ordres. Sur le pan de mur extérieur l'enseigne sous forme de cible et le nom du propriétaire. Une borne, à droite de la composition, nous indique que nous sommes sur la „colline des femmes" (jonin saka) (Fig. 2).

C'est dans la jeune fille que je crois reconnaître Ofuji; elle porte exactement la même robe qu'au précédent portrait; or ce vêtement ne se retrouve sur aucun des autres personnages. Il y a pourtant une différence de coiffure; ici le chignon est relevé et s'enroule sur un second peigne, assez bizarrement placé les dents en l'air. Serait-ce une raison suffisante pour rejeter l'homologie? Les coiffures à coques latérales aussi bien que les chignons relevés se rencontrent côte à côte dans l'album; Ofuji comme toutes les jeunes filles a certainement suivi l'une et l'autre mode et ses deux portraits ont pu être executés à des intervalles assez éloignés. Ce détail ne va donc pas nécessairement à l'encontre de l'identification.

Enfin le texte de la planche contient une allusion qui semble voulue: on y parle de la fabrication des arcs qui (à l'époque de Shigemasa) étaient façonnés en bois de suō rabotté (brésillet des Indes, caesalpinia sappan), mais pour lesquels on utilisait autrefois du bois de saule; le texte renferme le Moji (caractère) chinois avec la transcription Kana: yanagi. L'allusion à la maison du saule, yanagiya, et par conséquent à Ofuji, est très vraisemblable. A nous européens, des rapprochements de ce genre semblent tirés par les cheveux; mais les textes japonais fourmillent de pointes, d'assonances, de rappels, de parodies subtiles au point d'être insaisissables pour nous. On ne peut donc guère me reprocher de suivre les japonais sur leur propre terrain.

D'ailleurs j'ai relevé dans le Yehon imayō sugata de Toyokuni une coincidence tout à fait curieuse. La planche qui précède celle décrite plus haute et consacrée au yanagiya, nous montre l'entrée d'un tir à l'arc. Elle ressemble à tel point à l'image de Shigemasa que l'on pourrait admettre une allusion à Ofuji et reconnaître celle-ci dans la jeune fille assise, un arc à la main. Sa position dans l'angle du stand est la même; à côté d'elle, les flèches, le braséro, la pipe; l'enseigne est identique. La scène entière est prise sous le même angle visuel.

[1] Texte de Shikitei Samba; Edit. Izumiya Ichibei: 2 vol. à couverture bleu pâle portant, en relief, les cachets de l'auteur et du dessinateur. A la fin de l'ouvrage, annonce d'une seconde partie, en 3 vol., qui, à ma connaissance, n'a pas paru.

Je n'hésiterai pas à identifier les deux pièces, si Toyokuni n'avait pas indiqué, dans le fond, une rivière; le tir n'est donc pas installé sur une colline comme dans la planche de Shigemasa, à moins qu'il ne s'agisse chez lui que d'un simple poteau-indicateur placé au début de la route menant à la colline en question.

L'intervalle de temps n'est pas négligeable non plus; si la présence d'Ofuji jeune constituait un attrait légitime, a-t-elle continué son métier jusque dans ses vieux jours? Toyokuni a peut-être moins, en cette occasion, fixé l'actualité qu'évoqué des souvenirs encore vivaces à l'époque où il a publié son album.

* * *

Les divers métiers et les magasins en vogue ont été un des thèmes favoris des artistes japonais. A l'occasion ils ont produit de véritables réclames, grassement payées sans doute, sous forme de feuilles volantes, d'estampes, mais ils tirèrent parti du sujet, dans leurs albums, excellent prétexte à compositions variées dont les moindres détails parlaient aux yeux des contemporains. Je pourrais multiplier les exemples, même chez les artistes antérieurs à Shigemasa; je n'en citerai qu'un seul parcequ'il présente un intérêt d'actualité.

Il est tiré d'un ouvrage en trois volumes: Yehon hibiki no taki, par Nishimura Suketada, fils et élève de Sukenobu, et daté 1753. Au quatrième feuillet du second volume, l'artiste représente la boutique d'un célèbre marchand d'aiguilles. De la rue, où se pressent des promeneurs, on aperçoit d'un côté le magasin où deux femmes font des emplettes, servies par un commis qui emballe des aiguilles dans des feuilles de papier et les dépose dans de petites boites. Le seul ornement du magasin consiste dans un grand écran, à sculptures sobres et massives, à la fois l'enseigne de la firme: Misuya, maison du store; Onhari-dokoro, aiguilles; Kompon, première maison.

A gauche, une échappée vers les ateliers: deux ouvriers accroupis devant des baquets remplis d'eau, sont occupés à repasser des aiguilles sur de grandes pierres qui en émergent.

La légende de la planche fait remonter l'invention des aiguilles à l'époque de Oho-anamuchi-no-Kami et l'attribue à Anega-Koji, la sœur du fameux Shōtoku-daishi (572—621). Je ne puis guère vérifier ce détail, mais ce que je sais, c'est que la „maison du store" existe encore aujourd'hui et qu'elle a conservé sa renommée de „première maison"; son affiche ne mentait pas. Le chef actuel de la firme ignore bien probablement l'hommage rendu à son prédécesseur, plus d'un siècle et demi auparavant.

* * *

En parlant de l'influence qu'aurait exercé sur Harunobu le style de certains artistes, Kurth cite Sukenobu et mentionne plusieurs pièces où cette influence est particulièrement manifeste. L'auteur reproduit entre autres (K. fg. 26) une estampe non signée, de l'ancienne collection Hayashi (no. 377): femmes surprises par la pluie, sous un érable, et se protégeant à l'aide d'un tapis. Soit dit en passant, cette pièce ne rentre pas parmi celles où Harunobu a introduit un calendrier, une date, sous forme de cryptogramme. Le catalogue Hayashi n'en dit rien et il est impossible de découvrir dans le décor des robes, la seule place où l'indication aurait pu être cachée, un signe quelconque qui pourrait s'y rapporter. C'est un lapsus de Kurth. Mais l'intérêt de l'estampe réside ailleurs: j'ai découvert dans un livre illustré par Sukenobu, un sujet identique trait pour trait.

Une société, en train de collationner sur l'herbe, est surprise par l'orage; à droite, sur une natte, se tiennent trois femmes, l'une accroupie, les deux autres debout et s'abritant sous une autre natte qu'elles élèvent sur leur tête de manière à former une sorte de tente. Deux domestiques s'empressent de rassembler la vaisselle et de replier une draperie tendue entre des perches. Un jeune homme, son manteau jeté sur la tête, accourt en offrant son grand chapeau de paille. Un prunier en fleurs coupe le haut, à droite du dessin, et l'averse fait rage, figurée à grands traits obliques (fig. 3). Cette illustration forme la quatrième planche d'un ouvrage en trois volumes: Yehon nezame gusa (Livre illustré: le réveil du sommeil) dont je ne possède

malheureusement que les deux premiers; par conséquent la date et la signature me font défaut. La préface, anonyme à son tour, ne fournit aucun renseignement à cet égard. La paternité de Sukenobu est néanmoins indubitable, car l'ouvrage est renseigné sous son nom dans les annonces d'éditeurs, jointes à plusieurs volumes de ma collection.

Si nous comparons l'œuvre des deux artistes, nous voyons que Harunobu a vraiment reproduit le groupe féminin dans tous ses détails; il a respecté les plis des draperies et des robes dans leurs moindres lignes, les positions des têtes et des bras; il a conservé la natte étendue à terre, l'arbre qui surplombe la scène et les balafrures de la pluie.

En somme, il existe entre les deux pièces plus qu'une banale analogie; l'estampe de Harunobu est presqu'une copie. L'artiste s'est peut-être même servi d'un calque, car en tenant compte des dimensions fournies par Hayashi (28×20 ctm) et en les comparant à la surface encadrée de l'album de Sukenobu ($27^1/_2 \times 18^1/_2$ ctm), la grandeur des personnages est la même à quelques millimètres près.

Il serait possible, comme me l'a fait remarquer Kurth, que les deux artistes se soient inspirés d'un modèle commun, ignoré jusqu'à présent, peut-être d'une ancienne peinture célèbre; l'utilisation de certains motifs, la transposition de certaines scènes, de trouvailles goûtées du public ne constituaient d'ailleurs pas aux yeux des artistes japonais ce que nous appellerions un plagiat. Si copie il y a, elle ne réside que dans les contours extérieurs et il est même fort intéressant de voir comment Harunobu a transformé la donnée de son prédécesseur.

Tout d'abord Harunobu a simplifié le sujet en choisissant ce qui l'attirait davantage: le groupe féminin, et l'a dégagé de la plupart des détails accessoires. Il n'a conservé que la natte étalée sur le sol et une seule petite cruche renversée; cela suffisait pour évoquer la collation interrompue. Ensuite il a modifié le décor des robes, au goût du jour probablement, mais en tous cas il l'a aussi simplifié; très heureusement il a supprimé les bouts flottants de la ceinture que porte la jeune femme droite. Chez Sukenobu, les pans de ceinture des deux servantes tombent symétriquement à droite et à gauche du groupe, ce qui ne se remarque guère dans la scène animée du livre, mais qui aurait été d'un fâcheux effet dans le sujet isolé ainsi que l'a reproduit Harunobu. Pour équilibrer sa planche l'artiste a en outre conservé l'arbre qui lui fournissait un décor; mais du prunier en fleurs, il a fait un érable rouge, tirant ainsi parti d'une harmonie de couleur autrement somptueuse que celle que lui aurait permise les fleurs blanches ou rosées. Sans avoir vu la pièce originale de Harunobu, je puis facilement m'imaginer combien elle doit être belle de tons et je suis forcé de reconnaitre que si Sukenobu a su réaliser une composition expressive tout en ne disposant que du blanc et du noir, Harunobu a réussi merveilleusement à adapter le sujet à l'estampe en couleurs, sans rien lui enlever de sa grâce primitive, bien loin de là.

* * *

Je n'ai pas jusqu'à présent, rencontré dans les estampes anonymes de Harunobu d'autre exemple d'un emprunt aussi direct à l'œuvre d'un précurseur. Il faudrait à cet effet disposer d'un matériel plus vaste que le mien. La coïncidence est néanmoins curieuse: l'artiste n'a-t-il pas voulu signer l'estampe précisément parcequ'elle n'était pas tout à fait originale. Ou bien, Harunobu étant considéré comme l'inventeur de l'estampe polychrôme, cette feuille constitue-t-elle un simple essai pour lequel il s'est servi du premier modèle venu? Je ne puis évidemment conclure, si ce n'est que les estampes non signées de Harunobu méritent de former une classe à part et qu'il conviendrait de les soumettre à un double examen: au point de vue du sujet d'une part (y a-t-il eu emprunt et adaptation ou non), au point du vue de la technique d'autre part (les estampes anonymes possèdent-elles des signes caractéristiques comparativement aux pièces signées et permettant de leur attribuer une valeur égale ou moindre quant à l'habilité manuelle de l'exécution).

* * *

Mis en éveil par l'observation qui précède, j'ai voulu me rendre compte à quel point Harunobu a subi l'influence du style de Sukenobu; j'avoue avoir été surpris de rencontrer autant de rapprochements dans le choix des sujets et la manière de les traiter, en un mot de constater une parenté si étroite entre les deux artistes. Quelques exemples suffiront.

Le Yehon hana katsura de Harunobu renferme une page de jeunes filles occupées à cueillir des fleurs, au bord d'un ruisseau. C'est un thème favori et presque caractéristique de Sukenobu, qui revient dans la plupart de ses livres. Je citerai plus spécialement les feuillets I2 et II7 du Yehon nezame gusa où tous les éléments de la planche se retrouvent: groupes de femmes baissées ou agenouillées, leur chapeau de paille sur la tête ou à côté d'elles pour y déposer la cueillette, femmes debout, causant entre elles et désignant des fleurs; même façon de traiter le terrain, les herbes, l'eau. Mêmes remarques pour une page du Wakoku hiakujō reproduite dans le Catalogue Gillot.

Mais Harunobu ne s'est pas contenté d'imiter, il a encore „puisé" plus directement chez Sukenobu. Kurth reproduit fig. 7 une estampe imprimée sur soie, du Musée des arts décoratifs de Berlin. Cette fois la pièce est signée. Or les personnages figurent dans un ouvrage de Sukenobu, le Yehon Kai-Kasen (1748) (fig. 4); seulement au lieu de cueillir des fleurs, les femmes s'amusent à rassembler des coquillages apportés par la mer. Harunobu, en conservant textuellement les contours, s'est encore une fois borné à modifier le décor des robes; il a maintenu pourtant le dessin en échiquier de la ceinture que porte la femme de gauche. Comme précédemment il a surtout simplifié et adapté le sujet à l'impression en couleurs.

Le cerf près d'un érable (K. fg. 42) est une réplique de l'encadrement qui orne la table des matières du Jōkiō bunsho kagami (Sukenobu, 1742) et les canards mandarins sous les roseaux (K. fg. 43) se retrouvent, un peu simplifiés, mais avec la même disposition, la même facture, sur le frontispice du troisième volume du Yehon hime tsubaki (1745).

La scène du coup de vent, tirée du Yehon Kokinran (K. fg. 44) est conçue absolument dans l'esprit de Sukenobu; on peut lui opposer une page du Yehon Ogura-yama de Sukenobu (1749) et du Romeichiden (?) (1734) où certains détails comme le personnage cherchant à rattrapper son chapeau, les déchirures du couvre-chef, les roseaux de l'avant-plan, le décor du fond reviennent presque textuellement.

Dans une autre feuille du Yehon hime tsubaki, nous trouvons une étrange similitude avec une estampe de Harunobu (encore une fois non signée!) reproduite dans le catalogue Hayashi (no 370): à gauche, Yoritomo dans une attitude un peu hiératique, est assis sur une natte, protégé par un store et considère Shizuka qui danse devant lui; deux jeunes filles, deux sœurs, sont accroupies en face l'une de l'autre; elles accompagnent la danse en jouant du shamizen tandis que chez Harunobu elles figurent de simples spectatrices.

Enfin, pour ne pas multiplier trop les exemples, je terminerai par un ouvrage en 3 vol. de Harunobu que j'ai sous les yeux: Yehon hana katsura[1] (1764). Tout observateur non prévenu, ignorant le nom de l'artiste, serait tenté de l'attribuer à Sukenobu: les paysages simples, un peu archaïques, source d'inspiration aux poètes que l'artiste nous montre tout petits, au coin d'une page; des jeunes filles au bord d'un ruisseau; des per-

[1] Cet exemplaire offre avec les indications de Kurth de nombreuses divergences. Il renferme 53 pg. de gravures; K. mentionne 52. Il contient la planche des grues (K. fig. 48), alors qu'elle ferait partie du Yehon Kotowaza gusa. D'autre part la préface signale le nom „Suzuki" et la date 1765, toujours comme dans le Kotowaza gusa. Où est l'erreur? Si le titre japonais apposé à la couverture des 3 volumes est inexact, s'il s'agit vraiment du Kotowaza gusa, le nombre des planches est trop élevé: 53 au lieu de 30 (K.). Il est vrai que dans 2 volumes, les sujets occupent chacun deux pages, alors que le troisième est composé de feuilles simples. En supposant que mon exemplaire soit un retirage, composé de fragments divers, les volumes I et II correspondraient seuls au Kotowaza gusa; dans ce cas encore le nombre de gravures dépasse le chiffre voulu: 36 au lieu de 30. Or, la pagination étant rigoureusement exacte, je suis plutôt tenté d'admettre que les 3 volumes ne sont pas le résultat d'une compilation fantaisiste. Faute de documents comparatifs, les divergences ne s'expliquent donc pas.



Fig. 1. Kitao Shigemasa, Yehon Azuma no hana. I 2, 1768. Coll. v. Winiwarter.



Fig. 2. Kitao Shigemasa, Yehon Azuma no hana. II 11, 1768, id.

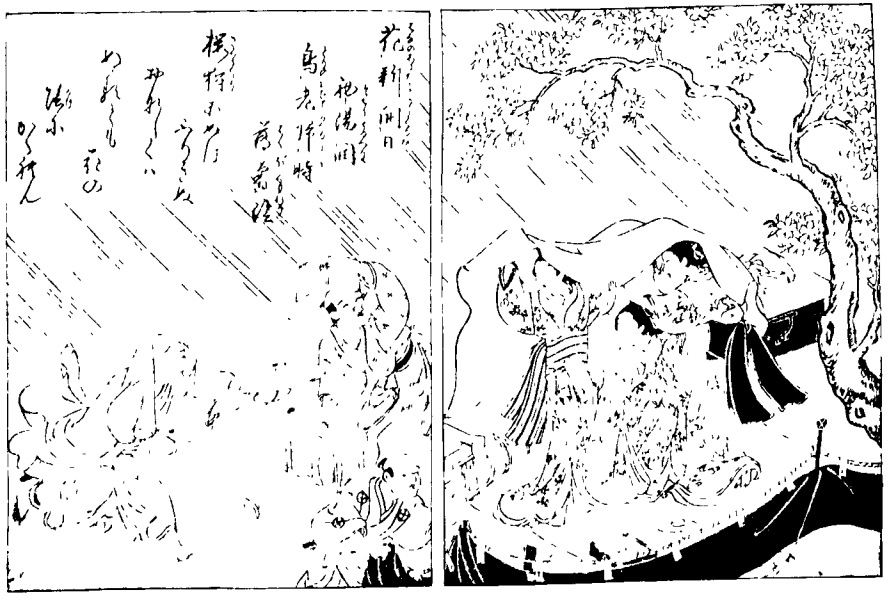


Fig. 3. Nishikawa Sukenobu, Yehon nezame gusa. I 4. ? id.



Fig. 4. Nishikawa Sukenobu, Yehon kai-kasen. II 2, 1748, id.

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

spectives de maisons toutes remplies de personnes vaquant aux soins du ménage; le laboureur avec sa charrue et son bœuf; des scènes d'intérieur presque sans accessoires; un rocher dans la mer; des groupes de femmes variées à l'infini, tout cela rappelle la grâce et la distinction de Sukenobu.

Ce n'est qu'après un examen approfondi que l'on constate par-ci par-là la touche de l'auteur véritable: la coiffure des femmes, invariable chez Sukenobu, est deux ou trois fois modifiée: chignon relevé avec peigne retourné ou chignon horizontal unique, sans les coques latérales. La pose d'une femme couchée, fumant sous un moustiquaire et une autre à capuchon noir appartiennent en propre à Harunobu, mais à cela se borne l'appoint personnel de l'artiste. Tout le reste dérive en droite ligne de Sukenobu et rien que de lui.

* * *

Ceci m'amène à envisager d'une manière plus générale les origines du style de Harunobu qui sont très diversement appréciées. Selon le point de vue le plus répandu et partagé par von Seidlitz, Harunobu aurait été l'élève de Shigenaga, mais il aurait adopté plus spécialement le style de Shunsui (ou Shinsui) et de Tsunemasa et plus tard celui de Toyonobu, pour rendre ces compositions féminines dont le charme ont fondé sa réputation.

Je connais trop peu l'œuvre de Tsunemasa pour avoir pu me former une conviction; mais tout ce que j'ai vu des deux autres artistes s'oppose à la filiation établie. Shunsui marche sur les brisées de Sukenobu dont il est un décalque sans vie et sans la moindre originalité; ses personnages sont raides et trop courts, les types féminins trop arrondis et un peu bêtes. Quant à Toyonobu, s'il existe une certaine parenté avec Harunobu dans les estampes, elle ne se manifeste guère dans les livres. Je n'en veux comme preuve qu'un seul exemple, le Yehon Hana no midori qui a paru précisément la même année (1763) que le Yehon Kokinran de Harunobu. Le premier est conçu dans l'esprit de Sukenobu, mais s'en distingue par une mimique un peu caricaturale, une exagération des gestes et des poses; le type masculin est un peu vulgaire; le type féminin se caractérise par un nez pointu et allongé, plutôt déplaisant. Enfin Toyonobu y affecte une prédilection pour les vieilles femmes dont il dépeint une assemblée, réunie pour boire et médire, du plus haut comique.

Dans cet ouvrage, Toyonobu diffère autant de Harunobu que de Sukenobu, à tel point que le dernier feuillet (fg. 6) qui reproduit un coup de vent, tout comme la figure 43 de Kurth (tirée du Kokinran), semble avoir été executé en présence même de Harunobu, chaque artiste travaillant d'après un modèle commun — un livre de Sukenobu.

Toyonobu n'a pris que le sujet et l'a interprété, en faisant ressortir le mouvement; Harunobu a suivi l'original de plus près, mais en développant le côté féminin — il a plus travaillé dans le sens de Sukenobu. Tous les deux ont conservé la disposition générale: à gauche, un arbre fouetté par le vent, et un personnage disloqué courant après un chapeau qui s'envole; à droite d'autres personnes qui luttent contre la tourmente: une seule femme chez Toyonobu, plutôt raide et anguleuse; Harunobu de son côté a mis dans ses deux femmes toute la grâce, la souplesse et l'élégance dont il était capable, sans rien exagérer. En plaçant côte à côte les compositions des deux maîtres, on constate que malgré les similitudes qui découlent de la source même du sujet, chaque artiste n'y a introduit que ses propres tendances et celles de Harunobu se rattachent intimement à celles de Sukenobu.

A mon avis, c'est ce dernier qui a été le véritable inspirateur non seulement du féminisme de Harunobu, mais encore de sa conception du type féminin. C'est chez lui qu'il a puisé ce visage arrondi sans être bouffi, le nez charnu et un peu relevé, la petite bouche à la lèvre supérieure avançante, l'inclinaison de la tête, le contournement gracieux du corps qui font que ses personnages ont une apparence naïve, pleine de charme, tandis que chez les imitateurs de Sukenobu aussi bien que chez les successeurs directs de Harunobu, l'expression devient presque stupide. Dans les profils, le nez parait surajouté comme une petite pyramide. Il suffit de

comparer à cet effet leurs productions avec celles de Suketada, Tadasake, Tatsunobu, Shunsui et toute l'école de Sukenobu: ceux-ci ont pu acquérir sa manière, ils n'ont pas réussi à conserver son originalité, ni son extrême distinction.

D'ailleurs Sukenobu a produit des gravures tellement raffinées qu'elles méritent d'être placées au même rang que les plus belles feuilles de Harunobu; on pourrait les faire passer sous la signature de celui-ci, que personne ne remarquerait la substitution. Témoin les trois jeunes filles, groupées autour d'un banc, à côté d'iris en fleurs, et suivant le vol de papillons, du Jōkiō bunsho kagami (Fig. 5). Elle réalise une composition d'une pureté et d'un sentiment poétique qui ont rarement été dépassés dans la suite.

A l'occasion, Sukenobu a publié des études de nu, dans certaines pages du Yehon masu-kagami[1] p. ex.; celles que nous connaissons de Harunobu ont une parenté étroite avec les premières; toutes deux sont en général supérieures aux productions analogues, car il faut avouer que — certains Shungwa mis à part — le nu n'était pas précisément le fort des artistes japonais.

Je suis loin de partager l'opinion de Duret que l'œuvre de Sukenobu inspire la monotonie et „que les visages uniformes manquent d'expression". Certes l'artiste s'est cantonné dans un domaine circonscrit; il y était porté par ses tendances personnelles et encouragé par le goût du public et la vogue de ses albums. Mais ce domaine une fois admis, il faut reconnaître que Sukenobu a sû le varier à l'infini au point d'éviter toute fatigue; à défaut d'inspiration il parvient à racheter par la forme ce qui devient banal et poncif chez ses imitateurs. Témoin Suketada dont les productions n'ont souvent plus qu'un intérêt documentaire[1]. Enfin si le reproche était fondé, il faudrait l'adresser à Harunobu lui-même qui, délibérément, a été plus exclusif encore.

Les deux artistes ont un autre trait commun: c'est la grande part qu'ils réservent dans leurs œuvres, aux scènes de la vie familiale, aux femmes qui n'étaient pas toujours des pensionnaires du Yoshiwara comme chez tant d'autres peintres. Ils n'y ont pas échappé, cela va de soi; le yoshiwara tenait une trop large place dans la vie d'alors. Ils ont aussi l'un et l'autre produit et même signé des shungwa; cela prouve simplement l'universalité de leur talent. Mais leurs modèles préférés habitaient une région plus sereine, plus fraîche, plus nature.

Je conclus: malgré l'espace assez long qui sépare l'activité productrice de Sukenobu et de Harunobu, le second s'est approprié les tendances et les beautés du style de son précurseur. Il n'a pas été son élève au sens propre du terme; Sukenobu est mort trop tôt d'ailleurs (1754), alors que Harunobu avait à peine 18 ans. L'influence de Sukenobu fut énorme; ses livres ont été réédités maintes fois pendant tout le dix-huitième siècle; quantité d'autres parurent après sa mort, publiés par son fils Suketada. Ses imitateurs furent nombreux.

Mais un seul, Harunobu, est parvenu à la maîtrise; il affina et développa son art tout en se limitant encore plus que lui dans le féminisme et, surtout, l'adapta à la gravure en couleurs qui, avec lui, atteignit d'emblée presqu'au suprême épanouissement.

Les modifications que Harunobu apporta à son style vers la fin de sa carrière, marquent plutôt un déclin. Ses visages s'allongent et perdent leur naïveté. Chez ses élèves et davantage chez ses nombreux imitateurs et faussaires, l'expression dévie vers la stupidité. Encore une fois la manière et la technique se transmettent, mais le sentiment et la distinction s'affaiblissent.

Harunobu est un Sukenobu quintessencié et c'est en cela qu'il montre son incontestable supériorité.

* * *

[1] (Onna ichidai fūtei) Yehon masu-kagami, (Occupations, maintien dans la vie de la femme) Livre illustré: miroir très-clair. Préf. par Taiketei; Yenkio tsuchi-no-e tatsu (=Kwanen 1) 1748; 3 volumes. Le catal. Gillot (no. 142) traduit „Le meilleur des miroirs". L'une et l'autre traduction qu'un japonais m'assure être bonne, ne correspond aux On employés; l'équivalent de „masu" signifierait: épi de blé, ce qui, joint à kagami, miroir, n'aurait aucun sens.

[1] Pour être équitable, je conviens que Suketada a produit exceptionnellement des pages excellentes, p. ex. dans le Yehon Minanogawa, 3 vol. sans date.

Dans la monographie sur Harunobu, Kurth s'efforce d'épurer l'œuvre du maître des innombrables pièces fausses qui encombrent les collections et dont le mérite principal réside le plus souvent en une signature apocryphe.

A ce propos il cite et reproduit une estampe (fg. 52) où nous assistons aux soins de toilette que se prodiguent deux femmes: une courtisane enlève au rasoir, les cheveux follets qui déparent la nuque de sa suivante. Au fond, un paravent décoré d'un paysage, un miroir voilé installé sur son pied, une échappée vers un cerisier fleuri.

La scène du paravant se rapporte à une poésie de l'empereur Tenji; elle a été traitée maintes fois et pour ainsi dire suivant un schéma immuable; il est d'autant plus incompréhensible qu'elle aît été aussi grossièrement tronquée par le faussaire.

Mais voila que v. Seidlitz publie une pièce (fg. 42 éd. 1910) identique à celle de Harunobu: même texte mot à mot, mêmes personnages, mêmes robes, même paravent, même miroir. Les différences sont minimes: coiffure un peu plus moderne de la courtisane; le plancher contient deux rainures en plus; les cordelettes qui retiennent les pieds du miroir sont parallèles chez Harunobu, croisées dans l'autre estampe; les branches du cerisier et le décor de la robe que porte la femme assise, offrent d'imperceptibles variantes. Et qui a signé la seconde estampe? Koriusai. Si la pièce est authentique, j'avoue ne rien comprendre au mobile qui a poussé deux artistes pareils à se copier et dépenser à cet effet autant de peine, surtout si l'on tient compte du fait que l'estampe fait partie d'une série de plusieurs planches et que toutes peut-être se ressemblent aussi étrangement. Tout cela n'est pas sans compliquer davantage le problème de Harunobu et de Koriusai. Pourtant j'ai un doute; la reproduction en phototypie de l'estampe de Harunobu rend bien l'épaisseur, l'opacité de certaines couleurs et la tendance à foncer des tons où interviennent le rouge et le jaune. Celle de Koriusai publiée par von Seidlitz est au contraire toute pâle, dans une gamme qui n'est pas du tout caractéristique et ne se rapproche guère de celle des pièces que je connais de lui. Mais alors on aboutirait à la conclusion que la planche signée Koriusai est suspecte; la bande de faussaires qui exploitait si indignement et sur une si vaste échelle, la renommée d'artistes comme Harunobu, Koriusai, Utamaro etc. a dans sa hâte, intentionellement ou non, brouillé, confondu ou substitué les signatures. C'était peut-être un moyen d'éviter les poursuites ou les réclamations des malheureux peintres plagiés. Le système n'a d'ailleurs pas varié de nos jours; mais si la contre-façon ne peut plus profiter aux auteurs disparus depuis longtemps, c'est nous, collectionneurs, qu'elle menace de tromper et remplit d'une légitime méfiance.

* * *

Les collectionneurs me sauront gré d'ajouter quelques indications bibliographiques. Le Jōkiō bunsho kagami est la seconde édition, augmentée et débaptisée, d'un ouvrage paru longtemps avant, sous le titre de Onna Manyō keiko-sōshi, exercices pour lettres de femmes. Texte par la demoiselle Hayashi Ranjo; illustrations par Sukenobu; neuf pages de gravures seulement, dont une planche double de frontispice. Editeurs: Yamaguchi Mohei de Kioto, Ogawa Hikokuro de Yédo; date 1728; format 26×18 cm.

La préface qui s'étend sur deux pages, est entourée d'un encadrement formé par des iris, des glycines, des œillets, des branches de prunier et de cerisier en fleurs. La table des matières qui suit le frontispice, occupe également deux pages complètes et mentionne 56 chapitres. Chaque page de gravure porte quelques mots de texte en grands caractères. Je possède un fragment de cette édition avec 5 planches sur 9. Hayashi (no. 1468) mentionne un exemplaire complet. La seconde édition, toujours en un volume de grand format, s'intitule: Jokiō bunsho kagami et comporte 37 pages d'illustration. Les signatures sont les mêmes, mais l'éditeur change: c'est maintenant Kikuya Kihei de Kioto; date: 1742, mumemitsuki (février).

La feuille de garde comprend une courte table générale, avec l'encadrement aux cerfs et à l'érable dont j'ai parlé; la préface tout en étant conservée mot à mot, est condensée en une seule page, sans encadrement. Puis viennent une

série d'ajoutes accompagnées de gravures en demi-pages: un calendrier, des listes de prénoms d'hommes, de femmes, de bonzes et de nonnes en rapport avec les signes chinois des cycles; des poésies „en étagères" une invention bien japonaise, etc. etc. Les illustrations se rapportant au texte primitif, occupent toute la hauteur des feuillets; elles sont portées à 14, mais ne renferment plus de texte. Un nouvel encadrement décore la post-face.

Quant au Yehon Kai-Kasen (Livre illustré: poésies célèbres sur les coquillages), il mérite d'être classé parmi les meilleures productions de Sukenobu. Il comporte trois volumes; préface par Kingo; grav. Niwa Chōbei; édit. Urokogataya Magobei de Yédo et Hishiya Jihei de Kyoto. 1748. — 76 pages d'illustrations dont 36 doubles et 4 simples. Ces dernières constituent des frontispices et des post-faces, consacrés aux fleurs des quatre saisons.

Comme le titre l'indique, les coquillages forment le thème général de toutes les poésies; au haut de chaque page, l'artiste a en effet dessiné une variété de coquille. Ce n'est d'ailleurs là que prétexte à de nombreuses représentations féminines dont quelques unes se rattachent directement au sujet, mais dont la plupart ne s'occupent que fort accessoirement. Le dessin est remarquable de sobriété et d'élégance. Les personnages dépassent notablement les dimensions que l'artiste leur accorde en général, de sorte que l'espace libre pour les accessoires et le paysage est restreint. Aussi Sukenobu, d'habitude prolixe en détails, a-t-il réduit le décor au minimum; parfois même l'indication du sol fait défaut. C'est une particularité reprise par certains artistes dans la suite.

Suivant une annonce de l'éditeur, Sukenobu a eu l'intention de consacrer deux autres ouvrages au même sujet: Yehon Kiōka Kai et Yehon Uta sōji, chacun en 3 volumes. J'ignore si ce projet fut réalisé.

J'ai cité précédemment le nom d'un artiste inconnu sur lequel je n'ai pu obtenir le moindre renseignement et que ne signale aucun traité ni aucun catalogue: Kitao Tatsunobu. Je possède de lui un ouvrage en 3 volumes, Hyakunin ischū, les cent poètes. C'est un retirage assez récent, daté de 1813, édité chez Kawachiya Kashichi d'Osaka. La préface porte la date de l'édition originale: 1747 et d'ailleurs la facture des illustrations prouve clairement et l'époque de leur exécution et l'influence directe de Sukenobu.

En guise de frontispice, une table-pupitre en laque, décorée du Kirimon et du Kikumon, et portant un exemplaire de l'ouvrage, ce qui permet de lire le titre inscrit sur la couverture. Puis se déroulent les poésies classiques en débutant par le célèbre uta de l'empereur Tenji (v. pl. h.). Les compositions sont très variées; tout en adoptant le style de Sukenobu, l'artiste s'en distingue par une certaine exagération dans la mimique et les gestes; par un encombrement de personnages et une surcharge d'accessoires; par une prédilection manifeste pour les sujets chinois, très rares dans l'œuvre de Sukenobu; par une souplesse et une dextérité de pinceau qui ferait croire, par places, que l'artiste n'a pas toujours travaillé dans l'intention de graver sa planche.

Les types, spécialement les hommes, sont bien de l'école de Sukenobu; mais les femmes ont moins d'attrait, moins de grâce, surtout dans le dessin du visage. La face est plus ronde et le nez parfois trop courbé et plus court; souvent le contour de la narine est indiqué. La coiffure est invariablement la même.

Je ne pense pas que Tatsunobu ait été véritablement l'élève de Sukenobu; en effet, la préface est signée Naniwa Kokyō (un habitant d'Osaka) et les illustrations se rapportent nettement, au dire d'un japonais, à cette ville (c'est d'ailleurs aussi ce que prétend la préface). D'autre part, nous savons que Sukenobu n'a pas habité Osaka (Kurth, Japan. Farbenholzschn. pg. 20), mais plusieurs de ses ouvrages ont eu des éditeurs dans cette ville (quoique l'éditeur principal ait toujours résidé à Kyoto). Il s'en suit que Tatsunobu ou bien a travaillé à Kyoto sous sa direction, puis est revenu dans sa ville natale, ou bien s'est inspiré de ses œuvres répandues partout à profusion. C'est la seconde hypothèse qui me paraît plus vraisemblable, car elle expliquerait les divergences assez nombreuses entre les deux artistes.



Fig. 5. Nishikawa Sukenobu, Jokio bunsho Kagami, 1742. Coll. v. Winiwarter.

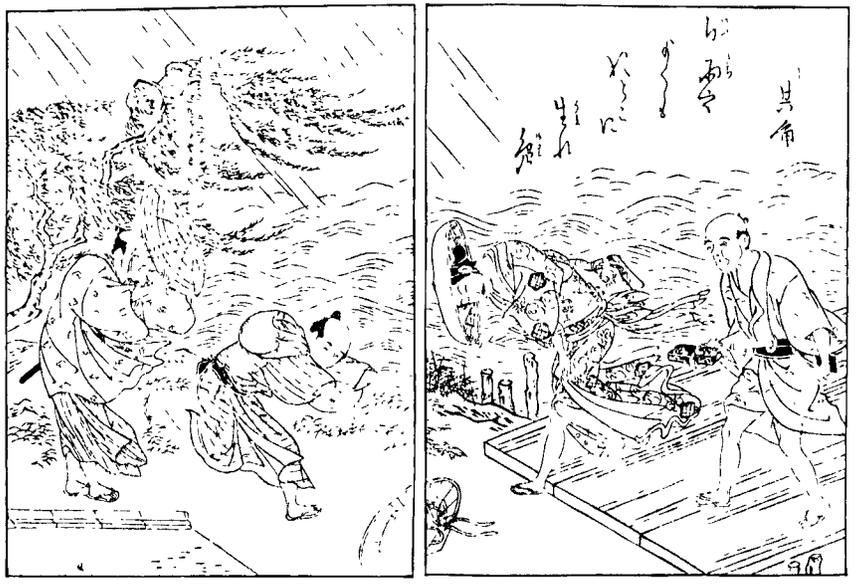


Fig. 6. Hishikawa Toyonobu, Yehon hana no midori. III 10. 1763, id.



Fig. 7. Kitao Tatsunobu, Hyakunin ishu. III 8. 1747, id.

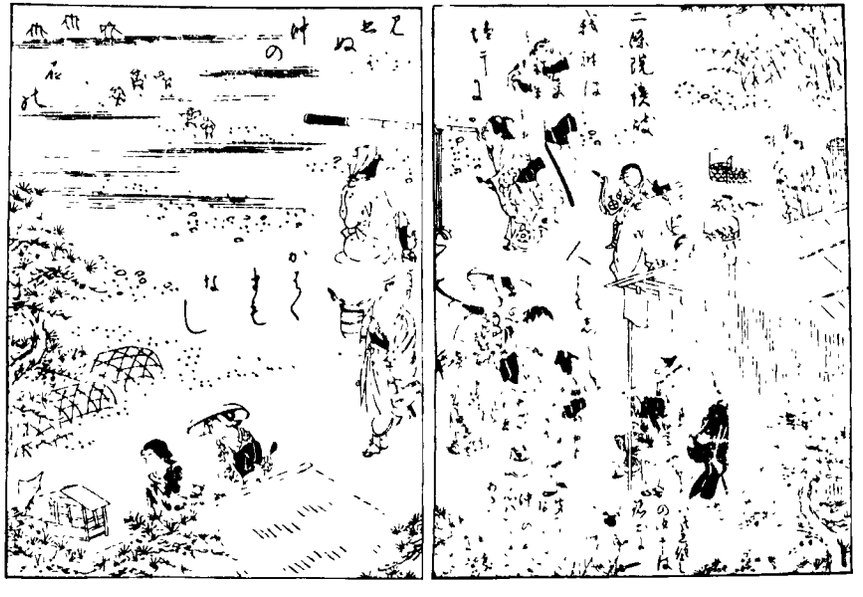


Fig. 8. Kitao Tatsunobu, Hyakunin ishu. II 2. 1747, id.



Fig. 9. Anonyme. Titre? école de Sukenobu. vers 1745–50, id.

Tafel XXIV

Signalons parmi les planches les plus intéressantes: une société vers laquelle s'avance une femme soulevant une portière; des promeneurs, des marchands, des groupes parmi lesquels un montreur de longue-vue (fig. 8), feuille identique à une page du nezame gusa de Sukenobu; un marchand de tortues; un niwaka mouvementé que considère un couple dissimulé derrière un store; l'exposition, dans un temple, d'objets curieux, notamment d'un crabe gigantesque; enfin une composition impressionnante: une femme, une rôdeuse, vêtue de noir, postée sur une berge déserte, aux pieds de pilotis — une réminiscence de la vie nocturne du port d'Osaka (fig. 7).

Enfin, parmi les œuvres qui se rattachent à l'école de Sukenobu, j'ai fait allusion à un volume anonyme que je n'ai vu cité dans aucune collection, mais dont Strange donne un spécimen (pg. 139). Le même auteur le place au début du dix-huitième siècle; mais il est certainement postérieur. Il est nettement conçu dans l'esprit de Sukenobu, tout en offrant des caractères qui ne permettent pas de lui en attribuer la paternité (fig. 9).

Il présente d'ailleurs une particularité que l'on ne rencontre pas souvent dans les livres: ce sont des frontispices en couleurs dans la gamme du vert pâle et du rose orangé utilisés dans les premiers essais d'estampes en couleurs. Et chose plus curieuse encore, les teintes plates ne servent pas seulement à remplir des surfaces limitées par les contours noirs, elles sont aussi employées séparément: c'est ainsi qu'un grillage en bois est traduit à l'aide du jaune seul, un arbre en fleurs formé de feuilles vertes, de fleurs en jaune et de branches en noir. Il en résulte un ensemble fort harmonieux.

Ce détail suffit pour enlever à la remarque de Strange, sa valeur. Mon exemplaire qui est sans aucun doute une édition originale et non une réimpression postérieure, doit avoir suivi l'apparition des estampes du même genre et par conséquent dater environ de 1745 à 1750.

Les deux volumes qui le composent, renferment les sujets les plus hétéroclites: la mise en scène détaillée des formalités et cérémonies du mariage; des occupations féminines; de nombreuses pages consacrées aux enfants et à leurs jeux, où l'on relève des particularités ethnographiques intéressantes: des jouets mécaniques comme la poupée qui descend une série de gradins en exécutant le saut périlleux; des toupies; un bateau monté sur roulettes et mis en mouvement à l'aide d'un ressort; des chevaux de bois. Puis encore un alphabet, une série de plantes avec mention de la date de la floraison; des oiseaux; les signes du zodiaque. Et le livre se termine par des rébus dont la solution est donnée à la fin du volume, comme dans tout magazine qui se respecte.

Je n'ai pu découvrir le titre; un japonais prétend qu'il faut lire: Yōjo sodate gusa, mais à mon avis ce n'est là qu'un en-tête d'une partie de l'ouvrage et non pas le titre général.

Pour tous ceux qui cherchent à pénétrer la signification des illustrations japonaises, cet ouvrage constitue une vraie mine de renseignements, en plus de la sensation d'art et la jouissance des yeux.

Meiji 44, année du sanglier, 5ième mois.

Kleine Mitteilungen.

Ausstellungen.

In der **Galerie Commeter zu Hamburg** kam Anfang März eine **Sammlung chinesischer Gemälde** zur Ausstellung, die Lic. H. Hackmann auf seinen mehrfachen Reisen in Ostasien erwarb. Der Gelehrte, der in wissenschaftlichen Kreisen durch seine Forschungen über die heutigen Zustände des Buddhismus, vor allem des chinesischen Buddhismus, geschätzt ist, wurde weiteren Kreisen bekannt durch seine Schilderung der vor ihm von Europäern wenig betretenen Gebiete des chinesischen äußersten Westens (vergl. sein Werk „Vom Omi bis Bhamo, Wanderungen an den Grenzen von China, Tibet und Birma". K. Curtius. 2. Aufl. 1908). Lic. Hackmann hielt zur Einleitung der Ausstellung einen Vortrag, in dem er über die Malweise der Chinesen, über die Geschichte dieser Malerei und über die hier ausgestellten Bilder im einzelnen unter Vorführung von Beispielen aus seiner Sammlung berichtete. Dieses Verfahren ist für ähnliche Ausstellungen empfehlenswert. Das bloße Ansehen ausgehängter chinesischer Gemälde, auch wenn es Meisterwerke sind, tut es nicht für den, der die Eigenart des chinesischen Stiles und der chinesischen Stoffe noch nicht kennt. Die ausgestellten Bilder gehören größtenteils den letzten vier Jahrhunderten an, also den beiden jüngsten chinesischen Dynastien Ming und Tsching. Es herrschte eine Zeitlang unter Europäern, die sich für den Gegenstand interessierten, die Meinung, nur die ältesten chinesischen Bilder, etwa die der Tang- und Sung-Dynasie, d. h. des 7. bis 10. und es 10. bis 13. Jahrhunderts, seien wert, gesammelt zu werden. Aber schon Friedrich Hirth in seinen verschiedentlichen Schriften über chinesische Malerei hebt hervor, daß die Meister der letzten vier bis fünf Jahrhunderte Bedeutendes geschaffen hätten und es mehr verdienten, beachtet zu werden, als bis dahin der Fall sei. Wer die Ausstellung durchmustert, wird diesem Urteile Hirths beipflichten. — r —

Der Münchner Künstlerverein hat am 10. März eine **Ausstellung von Miniaturen** aus süddeutschem Privatbesitz eröffnet. In zwei Sälen sind 700 Werke dieser graziösen Kleinkunst, und zwar vorwiegend Porträts ausgestellt, die Auswahl aus 6000 eingesandten Stücken. Dieselben umfassen Werke der österreichischen, englischen, französischen, italienischen, nordischen und orientalischen Meister. Die Ausstellung gestattet zum ersten Male einen Überblick über die Miniaturenkunst aller Länder.

Bildungswesen im Orient.

Die orientalischen Studien in Indien. Die orientalischen Studien in Indien sind durch die Ernennung eines Mitgliedes für Erziehungswesen in den Rat des Generalgouverneurs bedeutend gefördert worden. Schon in dem letzten, dem ersten Jahre seiner Ernennung hat Sir Harcourt Butler eine Konferenz hervorragender Gelehrter aus allen Teilen Indiens zusammengerufen, damit die Entwicklung des Sprachstudiums und der archäologischen Arbeit sowohl wie der Museumstätigkeit diskutiert werde. In dieser Konferenz wurden, wie „The Times" mitteilen, die Unterschiede der alten und neuen Methode, wie Studien in Indien betrieben werden, dargelegt und über die Art und Weise verhandelt, wie man in Zukunft verfahren solle. Das Studium der klassischen Sprachen des Ostens wird in Indien heutzutage entweder nach dem rein orientalischen System in Madrasahs und Tols betrieben oder in einer halb occidentalen Weise in höheren Schulen und Universitäten. Die Frage lag nahe, ob man wünschen müsse, daß Pandits und Maulves ihre alte Weise verlassen und auf moderne Art Wissenschaft treiben sollten. Aber die allgemeine Meinung sprach sich dahin aus, daß, was für Reformen auch eingeführt werden möchten, doch auch die alte Lernweise beibehalten werden müsse. Pandits und Maulves sollten sich mit dem Englischen nur ganz fakultativ beschäftigen müssen. Was praktische Unterstützung der alten Lernweisen betrifft, so solle die Regierung nicht allein die Institute in den großen Zentren unterstützen, sondern auch kleinen eingeborenen Instituten in den Dörfern Beihilfe geben. Denjenigen orientalischen Gelehrten, welche die Titel „Mahamahopadyaya" und „Shamsulhulama" erlangt haben, sollen Staatsstipendien und Regierungsgehälter gewährt werden. — Die wichtigste auf dieser Konferenz behandelte Frage war das Projekt des Dr. Denison Roß, wonach in Kalkutta ein Orientalisches Institut nach dem Vorbild der École Française d'Extrême Orient zu Hanoi und des Russischen Instituts zu Vladivostok gegründet werden solle. Die Majorität der Konferenz war für Einrichtung eines Zentralinstituts, jedoch so, daß darunter die Unterstützung provinzialer und lokaler orientalischer Schulen nicht nur nicht leiden dürfe, sondern daß diese auch weiterentwickelt werden müßten. Das Zentralinstitut solle imperialistisch, kaiserlich-indisch im wahrsten Sinne des Wortes sein und in naher und beständiger Berührung mit Lokalinstituten bleiben. Für das Erziehungsdepartement müßte es von dem größten Vorteil sein, wenn es einen unabhängigen Gelehrtenstab zur Verfügung habe, an den es sich immer wenden könne, soweit Fragen der orientalischen Wissenschaften vorliegen. Außerdem würde es aber für die Lehrer an lokalen Institutionen ein großer Stimulus sein, wenn sie zu periodischen Konferenzen und zum Austausch von Ideen in das Reichsinstitut nach Kalkutta berufen würden. — Was die Organisation der archäologischen Tätigkeit betrifft, so kam die Konferenz zu dem Entschluß, daß Ausgrabungen und kunstwissenschaftliche Untersuchungen in viel stärkerem Maßstabe wie bisher unternommen werden müssen, und daß den Berichten des archäologischen Departements eine viel weitere Verbreitung geschaffen werden müsse als bisher, dadurch, daß sie einer großen Zahl von Einzelinstituten immer zur Verfügung gestellt werden. Für die weitere Tätigkeit der Kunst- und naturwissenschaftlichen Museen wurden ebenfalls mannigfache Vorschläge gemacht, wobei namentlich eine Kooperation mit dem British Museum versucht werden

solle — wobei aber unter Kooperation nicht das verstanden wurde, was das British-Museum bis jetzt, wie es scheint, in einigen seiner Abteilungen zur Maxime hatte, nämlich, daß es alles nahm und nichts abgab. Auch die verschiedenen Erziehungsbehörden des indischen Erziehungssystems müßten mit den lokalen Museen mehr in Verbindung zu treten suchen. -M.

Wissenschaftliche Gesellschaften.

Zur Geschichte der indischen Malerei. In der Dezembersitzung der Royal Asiatic Society of Grand Britain and Ireland sprach Vincent A. Smith über indische Malerei vom 16.—18. Jahrhundert. Um das Jahr 1570 n. Chr. führte Akbar der Große den persischen Stil in die Malerei ein; und das älteste existierende Beispiel dieser indo-persischen Malweise sind die Fresken an den Wänden einiger Säle in Fathpur-Sikri aus dieser Zeit. Die Malerei war jedoch schon eine alte Kunst in Indien, was nicht allein durch zahlreiche Referenzen in der Literatur bestätigt wird, sondern auch durch heute noch existierende Malereien, die in einer Höhle des Ramgarhhügels (Orissa) bis ins 2. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Spätere Beispiele stammen aus Ajanta und Ceylon. Die Ajanta-Malereien wurden gegen Ende des 7. Jahrhunderts vollendet; aus den 900 Jahren, die zwischen ihnen und der Einführung der indo-persischen Technik im Jahre 1570 liegen, ist kaum etwas erhalten geblieben. Es scheint, daß in diesen Jahrhunderten hauptsächlich Wandfresken gemalt worden sind. In Bengalen und Orissa ist allerdings einiges aus der Zeit vor Akbar erhalten; sonst aber nirgendwo etwas Erwähnenswertes. — Abgesehen von den bereits genannten Fresken zu Fathpur-Sikri sind die frühesten indo-persischen Malereien Illustrationen, resp. Miniaturen in dem „Rāmāyana“ und anderen für Akbars Bibliothek speziell geschriebenen Büchern. In der Tat sind es inferiore Nachahmungen persischer Arbeiten. Erst nach einer gewissen Zeit errangen die indischen Künstler mehr Freiheit, wählten sich ihre eigenen Objekte und produzierten kleine Kabinettmalereien, die entweder zu Albums vereinigt wurden oder vereinzelt in die Hände der Kenner kamen. Der Kaiser Jahangir (Dschihangir), Akbars ältester Sohn und Nachfolger, war ein so hervorragender Kenner, daß er von sich sagen konnte, daß er den Zug jedes einzelnen Illuminators und Malers unterscheiden konnte. Derartige Bilder in Kabinettform sind die besten Werke aus der persischen Malerei, namentlich die in der Regierungszeit des Schahs Jahan (Dschehan 1627—1658) entstandenen. Ein Niedergang begann unter der Regierung des Aurangzeb (Atamgir I., 1658—1707), der, ein Puritaner, für Kunst wenig Interesse hatte. Aber im 18. Jahrhundert nach der Schlacht von Plassey (nördlich von Kalkutta), begann eine Renaissance in der Hindukunst, so daß in dieser Zeit viele sehr schöne Bilder entstanden. Die besten darunter sind Illustrationen in den „Rāgmālās“, welche die musikalischen Weisen illustrierten. — Das hervorragendste technische Verdienst der besten moghulischen Zeichnungen, mögen es nur Umrißzeichnungen oder ausgeführte kolorierte und vergoldete Gemälde sein, ist die ganz unübertroffene Meisterschaft in der Linienzeichnung, über welche die Moghulkünstler verfügten. Der spezielle Ruhm der indo-persischen Schule, wodurch sie alle anderen Schulen asiatischer Kunst übertrifft, ist ihre Vollendung in der Porträtkunst, deren Erzeugnisse man geradezu als Wunder und unnachahmbare Muster bezeichnen darf. Alle hervorragenden Männer Indiens im 16. und 17. Jahrhundert sind porträtiert. — Die Kunst der indo-persischen Schule ist durch und durch weltlich. Sie wurde zum Ergötzen der Könige, Fürsten und reichen Sammler allein geübt. Sie entbehrt daher manche Elemente der Größe, obwohl man sie bewundern muß, wegen der Delikatesse der Ausführung, der feinen Kolorierung, der kühnen Linie, der außerordentlichen Ähnlichkeit im Porträt und der sympathischen Behandlung von Tier- und Pflanzenleben. Die mythologischen und romantischen indischen Gemälde des 18. Jahrhunderts sind ebenfalls zum größten Teil in persischer Technik ausgeführt stehen aber den religiösen und menschlichen Gegenständen mit größerer Freiheit gegenüber. -M.

Vorträge.

Im Verein für orientalische Sprachen zu Frankfurt a. M. am 19. Dezember 1911: Pfarrer J. Flad über „Chinesischer Anfangsunterricht und der Dreizeichenklassiker“.

In der Frankfurter Abteilung der Deutschen Orient-Gesellschaft am 7. Januar 1912: Geheimrat Delitzsch-Berlin über „Die mesopotamischen Grabungen und ihre Bedeutung für die Gegenwart“.

Im Naturwissenschaftlichen Verein zu Frankfurt a. O. am 8. Januar: Dr. Roeder-Breslau über „Wissenschaftliche Expeditionen nach Nubien und dem Sudan“.

In der geographischen Sektion des Lehrervereins zu Magdeburg am 12. Januar: Lehrer Diedrich über „Die Frauen der Levante“.

In der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin am 13. Januar: Prof. C. Watzinger-Gießen über „Die deutschen Forschungen in Palästina.“

In der Deutschen Orient-Gesellschaft (Sektion Königsberg) am 16. Januar: Privatdozent Dr. Wreszinski über „Das altägyptische Porträt“.

Im katholischen Frauenbund zu Paderborn am 17. Jan.: Prof. Dr. Hehn-Würzburg über „Die Ausgrabungen im Orient und ihre Beziehungen zur Bibel“.

Im Photo-Klub zu Chemnitz am 17. Januar: Edmund Anner-Berlin über „Nach den biblischen Stätten im Orient“.

Im liberalen jüdischen Verein zu Posen am 28. Januar: Prof. Dr. Bloch über „Papyrifunde in Oberägypten“.

In der Gesellschaft für Vaterländische Kultur (Sektion für katholische Theologie) zu Breslau am 31. Januar: Dr. Paul Karge über „Forschungen und Ausgrabungen am See Genezareth“.

In der Orientalischen-Gesellschaft zu München am 31. Januar: Dr. Robert Eisler über „Sternenmantel des Weltbeherrschers in Sage und Geschichte des Morgen- und Abendlandes“.

Im Wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin am 1. Febr.: Heinrich Winter über „Streifzüge in das Gebiet der romanischen und gotischen Baukunst".

In der Deutschen Orient-Gesellschaft (Sektion Königsberg) am 1. Februar: Prof. Dr. Löhr über „Die neueren Ausgrabungen in Palästina".

In der Deutschen Kolonial-Gesellschaft zu Berlin am 5. Februar: Regierungsbaumeister Boerschmann über „Forschungsreisen in China".

In der Literarischen Gesellschaft zu Halle a. S. am 5. Februar: Prof. Dr. Delitzsch-Berlin über „Die Grabungen in Mesopotamien und ihre Bedeutung für die Gegenwart".

In der Kunstgesellschaft zu Bern am 5. Februar: Dr. med. K. Rohr über „Das Land der Pyramiden".

In der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin am 6. Februar: Prof. Dörpfeld über „Die Ergebnisse der letztjährigen Ausgrabungen des Kaiserlich Archäologischen Instituts in Pergamon".

In der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich am 10. Februar: Rektor Dr. Wilhelm von Wyss über „Priene bei Milet, das Pompeji Kleinasiens".

In dem Verein ehemaliger Katharinenschüler zu Danzig am 13. Februar: Zeichenlehrer Schülke über „Altägyptische Bau-und Kunstwerke."

In den Leipziger Volkshochschulkursen in der Zeit vom 12. Januar bis 16. Februar: Dr. jur. et phil. Hugo Grothe eine sechsstündige Vorlesung über „Mesopotamien in Geographie und Kulturgeschichte".

Im Kaufmännischen Verein zu Leipzig am 15. März: Prof. Dr. Conrady über „Die Beziehungen Chinas zum Abendlande".

Im Verein für Völkerkunde zu Leipzig am 13. März: Missionar Johann Heinrich Bömel über „Südchinesisches Volksleben".

Kongresse.

Vom 4.—12. April tagte in Athen der IX. Internationale Orientalisten Kongreß.

Vom 28.—30. Juni findet der 18. Deutsche Geographentag in Innsbruck statt.

Die 14. Session des Internationalen Kongresses für Anthropologie und prähistorische Archäologie wird unter dem Protektorate der Schweizer Regierung in der ersten Septemberwoche 1912 in Genf abgehalten werden.

Persönliches.

Archivrat Dr. Otto Weber-Neuburg a. D., bekannt durch eine Reihe von Schriften über den alten Orient, ist an Stelle des verstorbenen Prof. Messerschmidt zum Leiter der Vorderasiatischen Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin ernannt worden.

Vermischtes.

Prinz **Johann Georg von Sachsen,** der über seine Forschungen gelegentlich seiner letzten Jerusalemreise in der Zeitschrift für „Christliche Kunst" bereits in Gestalt mehrerer Aufsätze berichtet hat (Kunstschätze im Sinaikloster 1910, Heft 12 und 1911, Heft 4; Beiträge zur Kenntnis der heiligen Grabeskirche in Jerusalem 1911, Heft 4) hat neuerdings in derselben Zeitschrift einen wertvollen Stoff in dem Aufsatz „Eine liturgische Rolle im großen griechischen Kloster in Jerusalem" behandelt. Er war der erste, dem es gestattet wurde, die liturgische Rolle photographisch aufzunehmen, die dem 11. Jahrhundert entstammt. Prinz Johann Georg bezeichnet diese mit dem Bildnissen Christi und denen zahlreicher Engel und mit schönen Bandornamenten geschmückte Rolle als hervorragendes Kunstwerk. —r—

Band IX der **„Beiträge zur Kenntnis des Orients"** herausgegeben von Dr. Hugo Grothe, die nunmehr nicht nur Jahresbuch der Münchner Orientalischen Gesellschaft, sondern auch Organ des Deutschen Vorderasienkomitees sind, erschien eben im Verlage von Gebauer-Schwetschke-Halle a. S. und hat folgenden Inhalt: H. Winkler-Breslau, Rasse, Herkunft und Geschichte der Magyaren sowie deren Sprache. Israel Friedländer-New-York, Mohammedanische Geschichtskonstruktionen. O. Rescher-Konstantinopel, Psychologisches im arabischen Sprichwort. Baron Woldemar Uxkull-Reval, Das Lied von Jung-Amsor. Hubert Jansen-Berlin-Wilmersdorf, Urdu-Dichtung, insbesondere Lyrik. Ernst Klippel, Griechentum in Ägypten. Theodor Menzel-Odessa, Mehmed Tevfiqs Buadem Schwänke. Vorträge der Münchner Orientalischen Gesellschaft vom 20. November 1909 bis 9. Dezember 1911. Statuten des Deutschen Vorderasienkomitees. Literaturrundschau.

In dem kürzlich erschienenen Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliotek München von Dr. Georg Leidinger, Kgl. Oberbibliothekar, Vorstand der Handschriftenabteilung sind auf Seite 40—44 die **orientalischen Miniaturen** zusammengestellt (H. Armenien, I. Ägypten und Syrien, K. Persien, L. Indien). Das Besitztum der Münchner Hof- und Staatsbibliothek an Miniaturen ist hervorragend (vergl. den Bericht über „Die Ausstellung von Handschriften aus dem islamischen Kulturkreis in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek" in Heft 2 des ersten Jahrgangs des Orientalischen Archivs S. 103—105). Von gleichem Verlag wie das Verzeichnis (Riehn & Tietze-München) wird demnächst eine in gesonderten zahlreichen Heften geplante Veröffentlichung „Miniaturen aus Handschriften der Königl. Hof-und Staatsbibliothek München" ausgegeben werden. Im Jahre 1899 hat der k. Hofphotograph Carl Teufel in München begonnen, eine Serie von photographischen Einzelaufnahmen aus den weltbekannten Schätzen dieser Bibliothek zu edieren. Hauptsächlich die Blätter, welche die Erzeugnisse der Miniaturmalerei in den Handschriften der Staatsbibliothek wiedergaben, erfreuten sich großer Beliebtheit, besonders nachdem die anläßlich des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München 1909 in der Bibliothek veranstaltete Ausstellung zur Geschichte der Miniaturmalerei den großartigen Reichtum der Bibliothek an Miniaturhandschriften auch weiteren Kreisen zur Anschauung gebracht hatte. Von mehreren Seiten erging die Anregung, es möchten weitere Veröffentlichungen aus den Miniaturenhandschriften erfolgen und besonders jeweils die sämtlichen Miniaturen einzelner Hand-

schriften in gesonderten Heften herausgegeben werden. Dieser Anregung folgend, haben sich die Verlagsnachfolger der Firma Carl Teufel kürzlich entschlossen, nach dem Muster der Pariser Nationalbibliothek, wenn auch in anderer Ausführung, eine umfassende Reihe der wichtigsten Miniaturenhandschriften der Münchner Bibliothek in Reproduktionen zu veröffentlichen. Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, wird den Abbildungen ein Text beigegeben, welcher alle wissenswerten Angaben über die betreffenden Handschriften selbst, ihre Herkunft, Geschichte, kunsthistorische Bedeutung usw. und insbesondere ikonographische Erläuterungen enthalten soll. Die Überwachung der Reproduktionen sowie die Abfassung der textlichen Beschreibungen hat der hierfür wohl am besten berufene Vorstand der Handschriftenabteilung Dr. Georg Leidinger, übernommen; die orientalischen Handschriften werden von Dr. E. Gratzl behandelt. Die Veröffentlichung wird in der Weise erfolgen, daß die einzelnen Hefte in sich abgeschlossen in zwangloser Folge erscheinen werden. Größte Genauigkeit in der Wiedergabe der Bilder und beste äußere Ausstattung sollen sich mit billiger Preisstellung (zirka 50 Pfg. pro Tafel und Mk. 1.— pro Textbogen) vereinigen, um Gelehrten und Studierenden, Kunstforschern und Kunstliebhabern etwas wirklich Brauchbares zu bieten, das sich mit nicht zu großen Opfern erwerben läßt. Grothe.

Bücher-Besprechungen.

Rudolf Frank. Scheich 'Adî, der große Heilige des Jezîdîs. Mit einer Tafel. Berlin 1911. Mayer & Müller.

Über das mohammedanische Sektenwesen beginnen dank eifriger Nachforschungen in letzter Zeit die Quellen reichlicher zu fließen. Georg Jacob, der mit seinen scharfsinnigen Untersuchungen über die Bektaschis ein bisher wenig sorgfältig bearbeitetes Stoffgebiet gründlich gesichtet hat, gab auch die Anregung zu der vorliegenden Schrift. Sie ist daher als 14. Band von Jacobs „Türkischer Bibliothek" erschienen. Neben der Darstellung, die Theodor Menzel auf Grund eines von mir in Mosul beschafften Druckes in Bd. I der wissenschaftlichen Resultate meiner Vorderasienexpedition 1906 und 1907 von den Jesiden gegeben hat (Die Teufelsanbeter oder ein Blick auf die widerspenstige Sekte der Jesiden. Ein türkischer Text über die Jesiden von Mustafa Nûrî Pascha, dem Kreter, S. LXXXIX—CCXI) darf Franks fleißige und tüchtige Arbeit als die beachtenswerteste gelten. Derselbe versucht, nachdem Klarheit über die Persönlichkeit des Sektenstifters 'Adî ben Musâfir al Hekkâri († 557) geschaffen ist, die von diesem stammenden Schriften und Gedichte zusammenzustellen, weiterhin behufs kritischer Analyse des Überlieferten die in der orientalischen Literatur sich findenden Bemerkungen über den Heiligen und seine Lehre. Bemerkenswert ist die Franksche Feststellung, daß eine Ordensgemeinschaft ('Adiwîja) die Verehrung 'Adîs in die Jesiden hineintrug, ebenso daß sufische Philosophie bei ihnen ihre Niederschläge fand, wie durch von al-Hasan stammende Reflexionen erwiesen wird. Verdienstlich ist die Wiedergabe einer Reihe volkstümlicher mittelalterlich-islamitischer Legenden über die Wundertaten großer Heiliger. Auch Frank vermag die sich bietenden Probleme (Entwicklung der Jesidenlehre und Ursprung der einzelnen gnostischen Elemente) noch nicht vollständig zu lösen. Aber sein streng methodisches Forschen und seine Literaturkenntnis lieferten mannige neue glückliche Gesichtspunkte. Grothe.

Ananda K. Coomaraswamy. Indian drawings. Mit 39 Tafeln und 25 Abbild. im Text. S.-A. Burlington Magazine. 1910.

Was der Verfasser in diesem bemerkenswerten Werke vorlegt, ist die Arbeit eines Pioniers auf dem Gebiete der indischen Kunst. Seine rege Sammeltätigkeit, in Indien selbst durch längere Zeit betrieben, hat ihn in den Stand gesetzt, in den Besitz zahlreicher noch unbekannter und unveröffentlichter, zumeist aus dem 17. Jahrhundert stammender indischer Zeichnungen zu kommen. Er steht also bezüglich dessen, was er hier über die Râjpût und Mughalschule zu sagen weiß, durchaus nicht auf fremden Schultern. Was die Untersuchungen von Coomaraswamy auszeichnet, sind die Perspektiven, die er hinsichtlich der Zusammenhänge mit der übrigen orientalischen Kunst, namentlich der persischen, bietet, sowie seine kulturgeschichtlichen Ausblicke, die Indiens Vorstellungs- und Sagenwelt prächtig erfassen. So bieten seine Ausführungen bei weitem mehr als einen bloßen begleitenden Text zu dem reichlich reproduzierten Material von ziemlich 100 indischen Zeichnungen, von denen einzelne in ihrem verblüffenden Realismus und ihrer Sorgfalt in der Ausführung einzelner Details an europäische Meister wie Holbein und Dürer erinnern. Wünschenswert gewesen wäre eine kleine historische Zusammenfassung der Hauptvertreter der besprochenen Zeichenschulen nach ihren Lebensdaten und bekannten Werken. Gr.

Bernhard Kellermann. Ein Spaziergang in Japan. Berlin 1911. Paul Cassirer.

Impressionistisch gehaltene geistreiche Plaudereien über Japan sind öfters geschrieben worden, bald im Tone des spöttelnden blasierten Globetrotters, bald im Stile des ästhetischen jauchzenden Bewunderers. Was Kellermann versucht, das ist, die japanische Natur- und Menschenseele in aller Kraft und Reinheit auf sich wirken zu lassen.

Eine der schönsten Partien des Buches ist „Wie die japanischen Götter wohnen", in der die berühmten Tempel von Izumo geschildert werden. Ich führe einige Sätze aus den Eingangsworten zu diesem Kapitel an, die zeigen, wie der Autor in künstlerischer Darstellung die Seele Japans zu erlauschen trachtet: „Die Wohnung eines Gottes kann wie ein verstaubter Dachboden sein, angefüllt mit Gerümpel und Moder, riesigen Papierlaternen, vergilbten Bildwerken, beschmutzt von Vögeln und bedeckt mit kleinen Papierkugeln, die die Gläubigen gegen sie schleuderten. Der Tempel kann so groß sein, daß das Bildnis des Gottes winzig erscheint, aber zuweilen scheinen die runden Schultern des lächelnd sitzenden riesenhaften Gottes das enge Gehäuse zu sprengen. Es können Tausende von Gottheiten in einem Tempel wohnen, eine Armee von Göttern, ein Feuermeer von Gold, Büscheln von Armen und Schmuck. Die Götter können in Palästen wohnen und in Strohhütten, in einer Grotte unter der Erde oder auf einem Hügel im Schatten alter Fichten. Ihre Wohnung

kann auch in einem Bambushaine sein, an der Seite eines einsamen Pfades, nicht größer als ein Vogelbauer; aber eine gläubige Seele wird sich finden, die ihnen Reiskörner streut. Wenn du ein japanischer Gott bist, so kannst du auch in einem alten Baume wohnen, in einem Grashalm oder in einem kleinen Bach, der zwischen den Reisfeldern rieselt. Am frühen Morgen und am späten Abend wird dich das Händeklatschen eines einsamen Beters aus dem Schlummer stören, und wenn du die Augen offen hälst, so wirst du sehen, daß kein Landmann vorüber geht, ohne sich zu verneigen." -e.

Münsterberg, Oskar, Chinesische Kunstgeschichte, Band II, XXI, 500 S., 23 Kunstbeilagen und 675 Abbildungen im Text, Eßlingen a. N., Paul Neffs Verlag (Max Schreiber), 1912. M. 28.—, geb. M. 32.—.

In dem zweiten Bande, dem Kunstgewerbe gewidmet, wird vorausgeschickt ein Abschnitt über Baukunst, da in China diese „stets ein Handwerk geblieben sei, das mehr oder minder geschickt geübt wurde, aber niemals sich zu einer wirklichen Kunst erhoben" habe (S. 4). Im einzelnen geschildert werden Säulenhallen, Ehrenbogen, Pagoden, Brücken, Festungen, die „Große Mauer", Paläste sowie Klosteranlagen und Tempel, vor allem aber die uns auch aus älteren Zeiten als andere Bauwerke erhaltenen und daher an Bedeutung hervorragenden Grabstätten. Besondere Beachtung verdienen die zahlreichen Architektur-Abbildungen nach Aufnahmen von O. Franke, Prinz Rupprecht und Chavannes. In bezug auf die Gliederung des ungemein vielseitigen Stoffes im zweiten Kapitel, dem Kunstgewerbe, bemerkt der Verfasser, daß er mit Rücksicht auf die Eigenarten in der Ausführung der einzelnen Zweckformen „eine sachliche Anordnung nach Gebrauchsgegenständen durchgeführt und innerhalb jeder Gruppe auf die historische Entwicklung der Stile nach Möglichkeit hingewiesen" habe. In der mit kurzen Vermerken der wesentlichsten Kennzeichen versehenen, chronologischen Aufstellung der Stile unterscheidet er Archaistischen Stil, Han-Stil, 1. Jahrtausend oder T'ang-Stil und sodann den Stil der Sung-, der Ming- und der Mandschu-Dynastie (S. 110). Dankenswert sind die wiederholten kritischen Hinweise auf den auch bildlich nachgewiesenen, oft recht bedeutenden Unterschied zwischen dem wirklichen Aussehen der Kunstwerke im Original, soweit dies vorhanden, und den täuschenden „Linearzeichnungen" hiervon in den doch gewöhnlich als so einwandfreie Quellen angesehenen chinesischen und japanischen illustrierten Katalogen berühmter Sammlungen. Der erste Abschnitt, die Bronze, behandelt ein ungemein mannigfaltiges und manche anziehende Abschweifung bringendes Gebiet, wie Gefäße der verschiedensten Formen und Zwecke, Glocken, Klangplatten, Trommeln, Spiegel, Figuren und Geräte des buddhistischen Kultes sowie Waffen und Münzen. In dem ebenfalls sehr umfangreichen und mit Abbildungen, auch farbigen Tafeln, besonders reich ausgestatteten zweiten Abschnitt, der Töpferei, nimmt, wie begreiflich und wohl mit Rücksicht auf den weiten Kreis der Sammler, einen sehr breiten Raum das so vielen Zwecken sich anpassende und so mannigfaltige Techniken verwendende Porzellan ein, dessen Monopoles sich China Jahrhunderte lang erfreute. Das wirkliche Porzellan erscheint nach dem Verfasser erst Anfang des 15. Jahrhunderts (S. 245, 273). Anerkennend hervorgehoben sei die recht dienliche Zusammenstellung der Literatur, besonders der illustrierten, über keramische Kunst im allgemeinen und Porzellan im besonderen (S. 220 bis 222). An Bronze und Töpferei, die etwa die Hälfte des ganzen Werkes einnehmen, reiht sich eine Anzahl kleinerer Abschnitte. Bei den Steinarbeiten werden hauptsächlich die in China in so mannigfaltiger Art und oft in stattlicher Größe sowie mit erstaunlicher Mühsamkeit hergestellten Arbeiten aus dem dort besonders in früherer Zeit so überaus hoch geschätzten Jade (Nephrit) behandelt, daneben auch andere Schnitzereien aus verschiedenen Steinarten, die als Gebrauchs- oder Ziergegenstände dienen. Die geschichtliche Entwicklung des Buch- und Kunstdruckes wird manchem Leser überraschende, interessante Einzelheiten aus der über Fachkreise wenig hinausdringenden Spezialliteratur bringen. Erwähnt sei der 1907 von Binyon vermittelst der im British Museum aufgefundenen, von Kämpfer im 17. Jahrhundert nach Europa gebrachten, chinesischen Farbenholzdrucke geführte Beweis, daß auch dieser in Japan erst später vorkommende Kunstzweig ursprünglich eine chinesische und nicht, wie bis dahin allgemein angenommen, eine Erfindung Japans ist, die allerdings dort erst vervollkommnet ward (S. 373—374). Sechs von diesen Farbendrucken Kämpfers werden abgebildet (N. 552—557). Bei Behandlung der Stickereien, Gewebe und Teppiche läßt der Verfasser die anziehende Wanderung der Motive, sowohl von China nach dem Westen als auch umgekehrt, besonders hervortreten. In dem Abschnitt über Lack- und Holzarbeiten bilden in bezug auf die ältere Zeit, aus der in China selbst nichts mehr davon vorhanden ist, den Gegenstand der Darstellung die glücklicherweise unter den Kostbarkeiten im kaiserlichen Schatzhause (Shōsōin) zu Nara aus dem Nachlasse des japanischen Kaisers Shōmu (725—749) zahlreich erhaltenen, prächtigen Stücke der T'ang-Zeit, darunter Musikinstrumente, auf deren Geschichte in China näher eingegangen wird. Es folgen noch Abschnitte über Glas, hauptsächlich nach den grundlegenden Spezialforschungen von Hirth, über Glasschmelz (Cloisonné), Horn, Schildpatt, Bernstein und Elfenbein. Den Schluß bildet eine nach den oben erwähnten sechs Stilepochen geordnete, kurze Zusammenfassung der wesentlichsten Ergebnisse sowie ein eingehendes Sachregister.

In erstaunlich rascher Folge erscheint dieser zweite, stattliche Band, mit dem der strebsame Verfasser seine schwierige Aufgabe zum Abschluß bringt. Ein etwas weniger beschleunigtes Tempo des Schaffens hätte sich wohl vorteilhaft erwiesen für das Ausreifen und die Sorgfalt der Darstellung sowie zur Vermeidung mancher bedauerlicher und störender Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten[1]. Nicht immer auch wird der aufmerksame Leser

[1] Z. B. Chouli, das Buch der Riten, bezeichnet als das „Geschichtswerk der Chou-Dynastie" (S. 6). Ferner: „Zeit der Kaiserin Suiko (552 bis 645)"; einige Zeilen weiter aber richtig: „Suikozeit (593 — 628)" (S. 11); dann aber S. 389: „In China waren unter der Suikodynastie (589—619)", hier ist natürlich nicht die japanische Kaiserin Suiko, sondern die chinesische Dynastie Sui gemeint. — S. 119: „Kienlung, ein Zeitgenosse von Konfuzius", usw.

geneigt sein, den zuweilen im Tone unbestrittener Tatsachen vorgetragenen, kühnen Vermutungen oder den Spuren der oft lebhaften Einbildungkraft des Verfassers vertrauensvoll zu folgen, besonders wenn die Quellenangaben für seine Voraussetzungen sich als nicht ausreichend erweisen. So sollen die übertriebenen Mitteilungen über goldgedeckte „Gebäude" Japans, die Marco Polo von den Chinesen übernahm, zurückgehen auf die von China selbst erst eingeführten, „in der Sonne goldig leuchtenden, in Wirklichkeit gelbglasierten Ziegel" (S. 10). Abgesehen davon, daß Polo hier nicht von „Gebäuden" überhaupt, sondern nur von einem spricht, dem Palaste des Kaisers, hat übrigens schon Haas[1] zu dieser Stelle auf einzelne historische Beispiele tatsächlicher Goldbelage hingewiesen. Während es doch schon im Shiking, dem uralten Buche der Lieder, heißt:

„Für die sind Matten ausgebreitet,
Für jene Sessel zugericht't",[2]

erklärt Münsterberg rundweg: „Möbel existieren nicht, sondern die Menschen hocken auf der Erde, wie es alte Bilder bis zur Tangzeit zeigen" (S. 12) und spricht von dem erst „wohl unter türkischem Einflusse eingeführten Stuhl" auf Bildern der Sungzeit (S. 12). Ohne Quellenangabe wird ein Geschenk von hundert Bronzespiegeln an einen Gesandten aus Japan im Jahre 283 berichtet (S. 105). Die Meldung beruht auf einer Stelle der Wei-Annalen, in der aber nach zwei verschiedenen Übersetzungen[3] übereinstimmend gar nicht von hundert Stücken, sondern nur von Spiegeln überhaupt die Rede ist. Da im übrigen auf Mängel und Vorzüge sowie auf die Eigenart des ganzen Werkes schon bei Besprechung des ersten Bandes (1. Jahrgang, S. 47—48) näher eingegangen wurde, so sei hier nur hinzugefügt, daß auch bei dem zweiten Bande Referent den trotz gewisser Einwände unbestreitbaren bleibenden Wert des Werkes erblickt in der erstaunlichen Fülle des mit ernstem Fleiße auch aus manchmal recht entlegenen Gebieten einer mehrtausendjährigen kunstgewerblichen Entwicklung hier glücklich vereinten Stoffes und in dem fast überwältigend reichen Schmucke der sehr lehrreichen Abbildungen. Nachod.

The Evolution of Chinese Writing. By Professor G. Owen, King's College, London. Oxford, Horace Hart, Printer of the University.

Die als Antritts-Vorlesung (gehalten am 4. Oktober 1910 in der chinesischen Abteilung des King's College in London) veröffentlichte Abhandlung ist sehr wohl geeignet, den Leser in die Geschichte der Entstehung und Entwicklung des chinesischen Schriftwesens einzuführen. Die heutige Schrift der Chinesen läßt sich an der Hand alter und ältester Dokumente auf ein System von Hieroglyphen zurückführen, das im Prinzip dem ägyptischen nicht unähnlich, seinem Material nach jedoch damit in keiner Weise verwandt ist. Wie im Laufe der Jahrtausende aus dieser Bilderschrift sich die verschiedenen Schriftarten des modernen chinesischen Lebens herausgebildet haben, wird in Professor Owen's gedrängter Übersicht im Anschluß an elf Schriftproben gezeigt. Von den hieroglyphischen als den ältesten Schriftformen ausgehend, handelt der Verfasser unter anderem von der zweifellos irrtümlich dem mythischen Kaiser Yü zugeschriebenen uralten Steininschrift. Hier hätten die einschlägigen Arbeiten von C. T. Gardner und E. Hänisch wenigstens erwähnt werden müssen, wie denn überhaupt in vielen sonst recht verdienstlichen englischen Arbeiten die Forschungen der Zeitgenossen anderer Nationen, selbst wo sie von grundlegender Bedeutung sind, unberücksichtigt bleiben. Dafür sind wenigstens, und dies ist immerhin die Hauptsache, die wichtigsten chinesischen Quellen erwähnt. Zu den Vorarbeiten gehört vor allen Dingen Frank H. Chalfant's „Early Chinese Writing" im 4. Band der „Memoirs of the Carnegie Museum" (Pittsburg, 1906). Der Charakter der Schrift als eine mehr dem allgemeinen Publikum als wissenschaftlichen Kreisen gewidmete Abhandlung mag das Fehlen der Literatur-Nachweise entschuldigen. Wegen der dem Texte beigegebene Illustrationen bildet die Owen'sche Schrift eine willkommene Ergänzung zu M. von Brandt's „Sprache und Schrift der Chinesen" (Deutsche Bücherei, Breslau, Schottländer).

Friedrich Hirth.

[1] Geschichte des Christentums in Japan I, S. 4—5, Anm. 6.

[2] Ausgabe V. v. Strauß. S. 413; auch an anderer Stelle kommen Sessel vor.

[3] Matuanlin. Ausgabe von d'Hervey de St.-Denys I, S. 66. — E. H. Parker, Ma Twan-lin's account of Japan up to A. D. 1200; Transactions of the Asiatic Society of Japan 22, S. 36,

Eingelaufene Literatur.

Eine Besprechung kann nur von solchen Werken im „Orientalischen Archiv" in Aussicht genommen werden, die der Schriftleitung (Dr. Hugo Grothe, Leipzig-Gohlis, Berggartenstr. 2b) vom Verleger oder Verfasser eingesandt werden.

Seyyèd Ali Mohammed, dit le Bab. Le Béyan Persan. (Premier tome) 145 S. Paul Geuthner. Paris 1911.

Schütz, Dr. Ludwig Harald: Die deutschen Kolonialsprachen. Mit Sprach- und Schriftproben und Übersichtskarte. 14 S. J. St. Goar. Frankfurt a. M. 1912.

Franchet, L.: Céramique primitive. Introduction a l'étude de la technologie. Leçons professées a l'école d'anthropologie en 1911. 160 S. Paul Geuthner. Paris 1911.

Nicolas, A. L. M.: Essai sur le Chéïkhisme. IV: La science de dieu. 97 S. Paul Geuthner. Paris 1911

Li-Tai-Po. Gedichte aus dem Chinesischen, übersetzt von Otto Hauser. Zweite Auflage. 30 S. Alexander Duncker. Berlin.

Japanische Utas. Übersetzt von Otto Hauser. 39 S. Alexander Duncker. Berlin.

Serbische Dichter. Übersetzt und eingeleitet von Otto Hauser. 43 S. Alexander Duncker. Weimar.

Biblische Novellen. Ruth. Jona. Esther. Aus dem Hebräischen von Otto Hauser. 46 S. Alexander Duncker. Weimar.

Wesselski, Albert: Der Hodscha Nasreddin. Türkische, arabische, berberische, maltesische, sizilianische, kalabrische, kroatische, serbische und griechische Märlein und Schwänke. Band I und II. 284 u. 266 S. Alexander Duncker. Weimar.

Comité de conservation des Monuments de l'Art arabe. Exercice 1910. Fascicule vingt-septième. Procès-verbaux der séances. — Rapports de la section technique Suivis d'un appendice (avec 31 planches). Par Max Herz bey. 226 S. Imprimerie de l'Institut français. Le Caire 1911.

Zeitschriften.

Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachkunde. Herausgegeben unter Mitarbeit zahlreicher Missionare von P. W. Schmidt, S. V. D. Druck und Verlag der Mechitharisten-Buchdruckerei in Wien VII.

VI. 1911. Heft 5. September-Oktober.

P. Paul Camboué, S. J.: Jeux des enfants malgaches (III). Abbé Mansour Kyriakos: Fiançailles et mariage à Mossoul.

VI. 1911. Heft 6. November-Dezember.

Prof. Dr. H. Schuchardt: Zur gegenwärtigen Lage der baskischen Studien. P. Rossillon, S. F. S.: Moeurs et Coutumes du peuple Kui, Indes Anglaises (ill.). P. W. Schmidt, S. V. D.: Die kulturhistorische Methode in der Ethnologie.

VII. 1912. Heft 1, 2. Januar-April.

Anglo-Indian, Professor Young India: Religion and Caste. P. Rossillon, S. F. S.: Moeurs et Coutumes du peuple Kai, Indes Anglaises (ill). P. van Oost, C. M. I.: Chansons populaires chinoises de la région Sud des Ortos.

Revue du Monde Musulman. Publiée par la Mission Scientifique du Maroc. Paris. Ernest Leroux.

XV. 1911. No. IX (September).

Ed. Michaux-Bellaire: Santa Cruz de mar Pequena et le port d'asaka. D. Menant: Quelques pages de l'histoire du Bhopal. Notes et Documents. Consultations juridiques sur les questions domaniales au Maroc. Ismael Hamet: Les Kounta. M. Pavlovitch: La brigade Russe en Perse. Antoine Cabaton: Pays Malais. D. M.: Chronique de l'Inde. M. Soudan - Egypte. Presse musulmane. La Presse arabe.

XV. 1911. No. X. (Oktober).

C. Snouck Hurgronie: Notes sur le mouvement du pélerinage de la Mecque aux Indes néerlandaises. Ed. Michaux-Bellaire: Section du Maroc. l'Avenir de Tanger. — Les droits historiques de l'Espagne. — L'enseignement indigène au Maroc. Cap. G. Gerhardt: Section de Mauritanie. Notes et documents. F. Valentin: Chine. D. Menant: Chronique de l'Inde. L. B.: La presse musulmane. Presse ottomane. — Presse persane.

XVI. 1911. No. XI (November).

La conquête du monde musulman. Les Missions Évangéliques anglo-saxonnes et germaniques. Histoire des Missions. Congrès du Caire. Congrès d'Edinbourg. Congrès de Lucknow. Organisation matérielle des Missions. Projets d'avenir. Littérature. Conclusions. Appendice (Renseignements statistiques). Table des Matières.

Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients. Herausgegeben von C. H. Becker mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung. Straßburg. Verlag von Karl J. Trübner. 1911.

II. 1911. Heft 4.

Josef Strzygowski: Ornamente altarabischer Grabsteine in Kairo. Mit 38 Abbildungen im Text. O. Rescher: Über fatalistische Tendenzen in den Anschauungen der Araber. Eilhard Wiedemann: Über den Wert von Edelsteinen bei den Muslimen. C. H. Becker: Historische Studien über das Londoner Aphroditowerk. I. H. I. Bell: Translations of the Greck Aphrodito Papyri in the British Museum. II. Kleine Mitteilungen und Anzeigen. Bibliographie.

Répertoire d'art et d'archéologie. Dépouillement des périodiques et des catalogues de ventes français et étrangers avec la collaboration de: Mrs Aubert, G. Gaullet, P. Colmant, E. Dacier, P. Ettinger, A. Fevret, A. Girodie, J. Mayer, F. Mazerolle, H. Moncel, D. Roche, O. Tafrali. Secrétaire: Marcel Aubert. Deuxième Année — 1911 — Premier et deuxième trimestre. Paris 1911. Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Journal Asiatique. Recueil de mémoires et de notices relativs aux études orientales publié par la Société Asiatique. Dixième série. Tome XVIII. Paris. Ernest Leroux.

Mars-Avril 1911.

M. H. Lammens: L'âge de Mahomet et la chronologie de la Sira. M. Émile Amar: Prolégomènes (suite). Mélanges.

Mai-Juin 1911.

M. Boyer: Inscriptions de Miran. M. Syvain Lévi: Étude des documents tokhariens de la Mission Pelliot. M. A. Meillet: Remarques linguistiques. M. Émile Amar: Prolégemènes. Comptes rendus.

Juillet-Août 1911.

M. Émile Amar: Prolégomènes à l'étude des historiens arabes par Khalil ibn Aibak As-Safadi, publiés et traduits d'après les manuscrits de Paris et de Vienne (suite). M. Robert Gauthier: Quelques termes techniques bouddhiques et manichéens. Le P. Louis Ronzevalle: Les emprunts turcs dans le grec vulgaire de Roumélie et spécialement d'Andrianople. I. M. D. Menant: Observations sur deux manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale. M. Sylvain Lévi: Etude des documents tokhariens de la Mission Pelliot. M. A. Meillet: Remarques linguistiques (suite). Comptes rendus.

Novembre-Décembre 1911.

Le P. Louis Ronzevalle: Les emprunts turcs dans le grec vulgaire de Roumélie et spécialement d'Andrianople (suite). M. Marcel Cohen: Jeux abyssins. M. Éd. Chavannes et P. Pelliot: Un traité manichéen retrouvé en Chine. M. Louis Finot: Fragments du Vinaya sanskrit. Comptes rendus. Chronique et notes bibliographiques.

Oriens Christianus. (Herausgeber Dr. A. Baumstark.) Halbjahreshefte für die Kunde des christlichen Orients. Begründet vom Priestercollegium des deutschen Campo Santo in Rom. Neue Serie. Erster Band. 398 S. Otto Harrassowitz. Leipzig 1911.

Literaturtafel.

Zusammengestellt von der Firma Karl W. Hiersemann.

Sämtliche hier aufgeführten Werke sind durch die Firma Karl W. Hiersemann, Leipzig oder jede andere Buchhandlung zu beziehen.

I. Nordafrika.

Archaeological survey of Egypt. Ed. by Griffith. 19th memoir: The island of Meroy by J. W. Crowfoot, Mersitic inscriptions and pt. 1, Soba to Dangel by Griffith. In-4. London 1912. M. 25.—.

Ayrton, E. R., and W. L. S. Loat, predynastic cemetery at El Mahasna. In-4. London 1912. Boards (Egypt. Exploration Fund). M. 25.—.

Erinnerungen an meine Reise nach dem Sudan u. nach Ägypten Februar—März 1911. Hrsg. von S. M. dem König Friedrich August von Sachsen. Mit Illustrationen. In-folio. Dresden 1912. M. 5.—.

Escherisch, G., im Lande des Negus. Mit vielen Bildern. 1911. M. 5.—.

Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes. Publié sous la direction de G. Maspéro. Tome 34, livr. 1—2. Volume complet. M. 25.60.

Reisner, G. A., the Egyptian conception of immortality; the Ingersoll lecture, 1911. Boston 1912. M. 3.60.

Richardson, E. C., some old Egyptian librarians. New York 1911. M. 3.15.

Rigault, G., le général Abdallah Menou et la dernière phase de l'expédition d'Egypte (1799—1801). Paris 1912. M. 6.40.

Völter, D., Passah n. Mazzoth u. ihr ägyptisches Urbild. Leiden 1912. M. 1.—.

II. Balkanhalbinsel. Türkei.

Ferriman, Z. D., Turkey and the Turks. New York 1912. M. 12.60.

Garnett, L. M. J., mysticism and magic in Turkey. London 1912. M. 6.—.

Jenkins, H. D., Ibrahim Pasha, grand vizir of Suleiman the magnificent. New York 1912. M. 4.20.

Washburn, G., fifty years in Constantinople and recollections of Robert College. New ed. Boston 1912. M. 12.60.

III. Orient. Byzanz. Islâm.

Casanova, P., Mohammed et la fin du monde. Etude critique sur l'Islam primitif. Paris 1911. M. 2.80.

Corpus scriptorum orient. cur. J. B. Chabot, J. Guidi, H. Hyvermat. No. 64. Scriptores syri, series II, tome XCI, textus: Expositio officiorum ecclesiae Georgio Arbelensi vulgo adscripta, I, ed. R. H. Cornolly. Paris 1912. M. 12.80.

Enzyklopädie des Islâm. Geograph., ethnograph. und biograph. Wörterbuch der muhammedanischen Völker. Hrsg. v. Houtsma u. Hartmann. Lfg. 9—12. Leiden u. Leipz. 1911. à M. 3.50.

Huart, Cl., histoire des Arabes. 2 vols. Paris 1912. M. 16.—.

Ibn Sand, Biographien Muhammeds, s. Gefährten u. der späteren Träger des Islams bis z. J. 230 der Flucht. Bd. II, Teil 2. Hrsg. von F. Schwally. Leiden 1912. M. 6.—.

Jeremias, A., the old testament in the light of the ancient East Manual of Biblical archaeology. English edition ed. by Rev. Canon C. H. W. Johns. 2 vols. With fold. map. New York 1912. M. 29.40.

Muir, W., the life of Mohammed. From original sources. New and revised ed. By T. H. Weir. Edinburgh 1912. M. 10.50.

Roemer, H., die Bābī-Behā'i. Die jüngste mohammedanische Sekte. In gr.-8. Potsdam 1912. M. 3.—.

Vasu (Nayendra Na'th), the modern buddhism and its followers in Orissa. With an introduction by M. H. Sha'stri. Calcutta 1912. M. 4.—.

IV. Vorder- und Zentralasien.

Cooke, A. W., Palestine in geography and in history. 2 vols. London 1912. (Cheap edition.) M. 2.—.

Cuneiform texts from Babylonian tablets. Parts. 30 and 31. In-folio. London 1912. (British Museum.) à M. 7.50.

Figulla, H. H., der Briefwechsel Belibni's. Historische Urkunden aus der Zeit Asurbanipals. Leipzig 1912 (= Mitteilgn. der vorderasiat. Ges. Jg. 17, H. 1). M. 4.50.

Farnell, L. R., Greece and Babylon. A comparative sketch of Mesopotamian, Anatolian and Hellenic religions. London 1912. M. 7.50.

Franklin, G. E., Palestine depicted and described; being the record of gleanings in the Holy Land. New York 1912. M. 12.60.

Ha'nish, O. Z.-A., Ainyahita. Die köstlichste Perle von Tibet. Eine uralte, im Morgenland bekannte Sage. Leipzig 1911. Geb. M. 7.50.

Holrea, H., die Namen der Körperteile im Assyrisch-Babylonischen. Eine lexik.-etymol. Studie. In gr.-8. Leipzig 1911. M. 8.—.

Meyer, E., der Papyrusfund von Elephantine. Dokumente e. jüd. Gemeinde aus der Perserzeit u. das älteste erhaltene Buch der Weltliteratur. Leipzig 1912. M. 2.—.

Myhrman, D. W., Babylonian hymns and prayers. Philadelphia 1912. M. 12.60.

Ohaniantz, P., armenische Funken. Heutiges aus dem Orient. Wien 1912. M. 1.50.

Rohrbach, P., um Bagdad u. Babylon. M. Abb. Berlin 1912. Geb. M. 1.50.

Stein, M. A., ruins of Desert Cathay. Personal narrative of explorations in Central-Asia and Westemmost China. 2 vols. London 1912. M. 42.—.

Vogue, de, Jerusalem hier et aujourd'hui. Notes de voyage. Paris 1912. M. 1.60.

Walker, A. L., Hadassah, Queen of Persia. London 1912. M. 2.50.

V. Indien.

Berg, E. P., the conversion of India; or reconciliation between christianity and Hinduism. Being studies in Indian missions. London 1911. M. 3.—.

Brunhuber, R., an Hinderindiens Riesenströmen. Mit Vorwort von Sven Hedin. Mit 31 Abb., Porträts u. Karten. Berlin 1912. M. 3.50

Bukhsh, S. K., essays, Indian and Islamic. London 1912. M. 7.50.

Burnouf, E., legends of Indian buddhism; transl. from „L'introduction à l'histoire de Buddhism Indien", with introd. by W. Stephens. New York 1911. M. 2.55.

Ewers, H. H., Indien u. ich. Mit 60 Bildbeigaben. 5. u. 6. A. München 1912. M. 5.—.

Griffin, Z. F., India and daily life in Bengal. 3. ed. Philadelphia 1912. M. 4.20.

Holderness, T. W., peoples and problems of India. London 1912. M. 1.—.

Lee, A., an Indian priestess. The life of Chundra Lila. With introduction by Kinnaird. Illustr. London 1912. M. 1.50.

Mookerji (Radhakumud), Indian shipping: a history of Indian shipping and maritime activity from the earliest times. In-4. London 1912. M. 7.50.

Oldenberg, H., die Veden, die ältesten Religionsurkunden. Halle 1912. M. —.50.

Sanford, D. A., Indian topics; or experiences in Indian missions; with selections from various sources. New York 1912. M. 3.15.

Sewell, R., Indian chronography. An extension of the „Indian Calendar" with working examples. In-4. London 1912. M. 31.50.

Thomton, J., the story of India. London 1912. M. 6.—.

Tumbull, E. E., irresponsible impression of India. London 1911. M. 1.—.

White, M., the garden of India. Pictures by W. T. Benda. New York 1912. M. 5.25.

VI. China und Japan.

Binyon, L., japanische Kunst. Mit 57 Illustr., e. Vierfarbentafel u. Gravüre. Berlin 1912. Geb. M. 5.—.

Bönner, Th., alte asiatische Gedankenkreise. Vergl. u. krit. Betrachtg. vom sinolog. Standpunkt üb. älteste babylon., indogerman. u. chines. Geistesbestrebgn. u. Geistergebilde. Leipzig 1911. M. 6.—.

Bowie, H. P., on the laws of Japan painting; an introd. to the study of the art of Japan. With prefatory remarks by Iwaya Sazanami and Hirai Kinza. San Francisco 1912. M. 14.70.

Chamberlain, B. H., allerlei Japanisches. Übers. v. B. Kellermann. Berlin 1912. M. 12.50.

Douglas, R. K., China. 4. ed. London 1912. M. 5.—.

Elias, F., the Far-East: China, Korea and Japan; contain. 32 fullpage illustr. in color by various artists. New York 1912. M. 6.30.

Finnemore, J., Japan. Cont. 8 fullpage ill. and 20 illustr. by Wakana Utagawa. New York 1912. M. 2.30.

Gauthier, J., le Japon. Préface de J. Aicard. Avec 12 planches en coul. Vincennes 1912. M. 1.60.

Lao-Tse. Die Bahn u. der rechte Weg. Der chines. Urschrift in deutscher Sprache nachgedacht von A. Ular. 2. A. 1912. M. 3.50.

Laufer, B., Chinese grave-sculptures of the Han period. 10 plates and 14 text figures. New York 1912. M. 5.70.

Longford, J. H., Japan of the Japanese. London 1912. M. 6.—.

Moule, A. E., half a century in China: recollections and observations. With illustr. and map. New York 1912. M. 8.40.

Owen, S., the fall of the Mogul empire. London 1912. M. 7.50.

Ross, J. Dill, sixty years life and adventures in the Far East. 2 vols. New York 1912. M. 29.40.

Schütz, L. H., die hohe Lehre des Confucius oder die Kunst weise zu regieren. Beitrag zur Kenntnis der Sprache und Kultur Chinas mit 9 Bildern. Frankf. a. M. 1912. Steif broch. M. 3.—.

Tavist teachings from the Book of Lich Tzu. Translated from the Chinese, with introd. notes by L. Giles. London 1912. M. 2.—.

Tomita, Kokei, a peasant sage of Japan, the life and work of Sontoku Ninomiya; from the Hotokuki by Tadasu Yoshimoto. New York 1912. M. 6.30.

Orientalisches Archiv

II. Jahrgang. ▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽△▽ **Heft 4.**

Über gegenseitige Einflüsse von Orient und Occident im Becken des Mittelmeeres.

Von R. Freiherrn v. Lichtenberg-Berlin.

Mit 20 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln (XXV—XXVI).

Die in den letzten Jahrzehnten überall in der alten Kulturwelt emsig betriebenen Ausgrabungen und damit in Verbindung die vergleichende Sprachforschung, sowie die Mythen-Forschung haben nicht nur unsere Kenntnis von den Anfängen aller Kultur in erfreulichster Weise vertieft, sondern lassen uns auch Völkerwanderungen und Beziehungen zwischen den Bewohnern der alten drei Weltteile, zwischen Orient und Occident, erkennen, die bis in die ältesten uns erkennbaren Zeiten hinauf reichen.

Daß bereits um und vor 2000 v. Chr. lebhafte Beziehungen zwischen der ägäischen Kultur und Ägypten, etwas später auch über Cypern nach Syrien bestanden, ist durch die Untersuchungen zahlreicher Forscher bereits klar gelegt, sowohl auf Grund der archäologischen Funde, als durch die literarische Überlieferung, besonders durch die Berichte Thutmoris III. sowie von Ramses II. bis Ramses III., und auch die Amarna-Briefe geben darüber willkommenen Aufschluß[1]. Über die Ausbreitung der europäischen Arier nach Kleinasien und von da weiter nach Vorderasien werden wir sowohl durch die Ergebnisse der Ausgrabungen in Troia und auf Cypern, als durch die Grabungen und Forschungen Hugo Winckler in Boghaz-köi am Halys in willkommenster Weise unterrichtet.

Diese genannten Zeugnisse eines lebhaften Verkehres zwischen Occident und Orient gehören alle dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, also bereits der Metallzeit an. Es wird dadurch ein dies ganze Jahrtausend anhaltendes Eindringen europäisch-arischer Stämme und ihrer Kultur nach Asien und Afrika erwiesen. Diese Einwanderungen begannen aber schon in viel älteren Zeiten, in frühen Abschnitten der neolithischen Zeit, und es sind uns eine große Reihe von Denkmälern erhalten, die uns auch hier die Wanderungs-Wege der Arier deutlich erweisen; Wege, die sich rings um das Becken des mittelländischen Meeres herumziehen.

Die Richtung dieser Wanderungen, die eine Durchdringung des Orients mit materiellen und geistigen Kulturgütern des Occidents bewirkten, war in der neolithischen Zeit eine vorwiegend west-östliche, um sich dann in der Bronzezeit und schon im jüngeren Neolithikum in eine größten Teiles nord-südliche oder nordwest-südöstliche umzugestalten. Für diese Änderung in der Richtung dürften zwei Umstände von maßgebender Bedeutung sein. In den Zeiten zwischen dem Paläolithikum und Neolithikum waren die Europäer durch die Vergletscherung Mitteleuropas während der Eiszeit nach Westfrankreich und der spanischen Halbinsel zurückgedrängt, darum gehen die ältesten Ausstrahlungen arischer Kultur

[1] Die recht starke Literatur hierüber ist angegeben in den Anmerkungen von Diedrich Fimmen: Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur. Leipzig, Teubner 1909 und v. Lichtenberg: Einflüsse der ägäischen Kultur auf Ägypten und Palästina.

von Spanien aus ostwärts, wozu schon der Umstand, daß sich hier Europa und Afrika so nahe berühren, von großer Bedeutung war. Nach der Eiszeit aber, im Neolithikum, wurden Nord- und Mittel-Europa der Hauptsitz für die Entwicklung der arischen Kultur, und darum mußten auch die Wege, auf denen ihr Einfluß nach anderen Ländern wirksam war, andere werden.

Der zweite Umstand ist der, daß zu Ende des Neolithikums und während der Bronzezeit nun auch seinerseits der Orient Vorstöße nach dem Westen unternahm, indem er Völkerwellen in das Mittelmeer entsandte, die, wie wir noch sehen werden, auf manchen Inseln und an einzelnen Küstenstrichen bis Irland und Schottland festen Fuß faßten. Dadurch aber war der frühere westöstliche Weg teils von Völkern anderer Rasse, teils von Mischvölkern stark besiedelt.

In diesen Mischvölkern glaube ich die sogenannte mediterrane Rasse erkennen zu müssen, die natürlich je nach den Mischungs-Elementen, und ob diese Elemente mehr aus Nordafrika oder dem westlichen Asien kamen, in verschiedenen Gegenden auch recht verschieden gewesen sein wird. So war das Becken des mittelländischen Meeres während des ganzen zweiten vorchristlichen Jahrtausendes der Tummelplatz der verschiedensten Völker und Rassen, Orient und Occident reichten sich hier die Hand und verschmolzen teilweise miteinander. Die Art, wie dies in einigen wichtigsten Zügen geschah, und wie die Ausgestaltung einzelner Kulturgüter dies noch bis heute erweisen, soll die Richtschnur für die folgende Betrachtung abgeben. Dabei können wir uns hier mit einem der wichtigsten Punkte, mit den Übereinstimmungen des Mythos auf diesem ganzen weiten Gebiete und mit den Wegen, auf denen seine Übertragung geschah, leider nicht beschäftigen, da dies über den Rahmen dieser Arbeit weit hinausgehen würde, und um zu abschließenden Ergebnissen zu gelangen noch zahlreiche künftige Forschungen, die dicke Bücher füllen werden, nötig sind. Doch werden wir wohl auch davon eine oder die andere Frage zu streifen haben.

Zum Verständnis des Folgenden müssen wir zuerst einen Blick darauf werfen, wie die arischen Völker nach ihrer Spaltung in verschiedene Stämme über Europa verteilt waren. Da finden wir vor allem von Beginn des Neolithikums an zwei Hauptgruppen, die Nord- und die Süd-Arier, die trotz aller Übereinstimmungen in der Kultur gar manche Unterschiede aufweisen. In späteren Zeiten verschoben sich ihre Wohnsitze insofern, daß die Südarier weiter nach Osten, zum großen Teile bis nach Asien zogen, so daß sie in diesen jüngeren Zeiten dann als West- und Ost-Arier, oder nach den Unterschieden in den Sprachen als kentum- und satem-Völker bezeichnet werden.

Ein bedeutsames Merkmal der Nordarier sind die als Gräber und als Kultstätten dienenden riesigen Steinsetzungen, die Dolmen, Menhirs, Cromlechs, wonach diese nordische Kultur den Namen der Megalith-Kultur trägt; während für die Südarier wieder die farbig bemalte Keramik bezeichnend ist. Nun finden wir in Spanien und Portugal in sehr alten Spuren sowohl Megalith-Kultur als bemalte Keramik, und dies legt den Schluß nahe, daß zu einer sehr frühen Zeit hier einst noch nicht nach Stämmen getrennte Urarier saßen, daß aber die Wege für die Entwicklung der nord- und süd-arischen Kulturen bereits angebahnt waren.

Den Grund für diese Erscheinung werden wir darin zu suchen haben, daß, als während der Eiszeit ganz Mitteleuropa von Skandinavien aus mit einer Gletscherschicht überzogen wurde, die Europäer nach Südwesten, nämlich nach Westfrankreich und nach der spanischen Halbinsel auszuweichen genötigt waren, und hier also in dieser Zeit eine dichte europäische Bevölkerung saß. Zwar saßen damals in jenen Gegenden bereits drei verschiedene Menschentypen, ein brachykephaler und zwei dolichokephale, der Hauptanteil an der Kultur-Entwicklung scheint aber dem großen dolichokephalen Typus, der der Cro-Magnon-Rasse nahe verwandt war, eigen zu sein.[1]

Als dann die Mitteleuropa bedeckenden Eismassen wieder abschmolzen, rückten die im Westen zusammengedrängten Europäer mit den sich zurückziehenden Rändern des Eises wieder vor und besiedelten Mitteleuropa bis Skandinavien. Mögen nun die eingeschlagenen Weg-Richtungen,

[1] Vergl. Wilke: Die südwesteuropäische Megalithkultur und ihre Beziehungen zum Orient. (S. 156 ff.) = Mannus-Bibliothek Nr. 7.

oder bereits in Spanien eingetretenen Mischungen der drei Menschentypen, oder beide Umstände zusammen die Ursache sein, damals muß bereits die Trennung der bald wohl auch sprachlich verschiedenen Nord- und Süd-Arier begonnen haben. Die dann später wieder eingetretenen Beziehungen dieser beiden großen arischen Abteilungen in Europa selbst übergehe ich hier, — sie sind anderweits leicht nachzulesen,[1] — und wende mich den nun eintretenden Beziehungen zwischen Orient und Occident zu.

Diese Beziehungen, d.h. Wanderungen von Europäern nach Asien, setzen schon in sehr früher Zeit ein, denn sowohl in Mysien als in Höhlen Hinterindiens fanden sich nicht nur Skelette, die offenbar der sonst in Asien nicht vertretenen Cro-Magnon-Rasse angehören, sondern auch die mitgefundenen Geräte unterscheiden sich scharf von allen in Asien heimischen Kulturen, stimmen aber vollständig mit alteuropäischem Kulturgute überein.

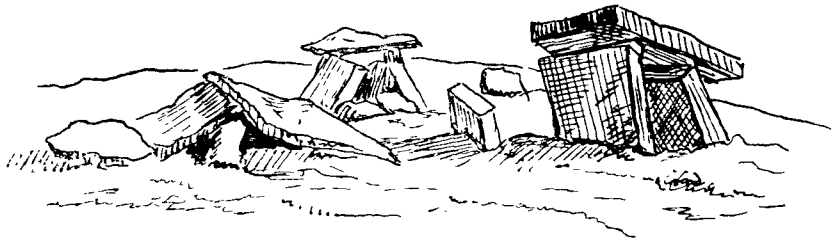


Abb. 45. Dolmen von Kafr el Wâl.

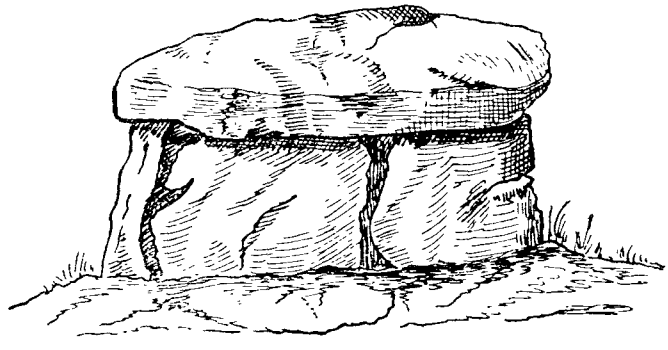


Abb. 46. Dolmen in Palästina.

Deutlicher werden die Wege, auf denen die Europäer in den Orient gelangten, durch die Verbreitung der Megalith-Gräber erwiesen. Diese in den Gebieten der Nordarier heimische Grabform findet sich sehr zahlreich in Westfrankreich, Spanien und Portugal und griff von hier aus nach der Nordküste Afrikas über, wo Dolmen strichweise in großer Menge vorkommen. Weiter sind Dolmen in Vorderasien, östlich des Jordans gefunden worden. (Abb. 45 u. 46.) Sie scheinen dagegen in Kleinasien ganz zu fehlen, doch treten sie im Kaukasus, in der Krim und sonst an der Nordküste des schwarzen Meeres wieder auf.[1]

Daß diese Grabform, die außerhalb Europas nur strichweise vorkommt und nur in Europa selbst auf grossen Gebieten und in geschlossenen Massen auftritt, auch wirklich in Europa entstand, wird schon dadurch erwiesen, daß im Oriente ausschließlich die einfachste Form mehrerer aneinander gesetzter und einen kleinen Raum umschließender Steine und dann erst wieder die entwickelten Ganggräber vorkommen, während sich in Europa alle Entwickelungsstufen finden. Sehr richtig widerlegt darum G. Wilke die Ansicht von Montelius, der alles aus dem Oriente ableiten will, mit folgenden Worten: „Da in West- und im nördlichen Mittel-Europa alle möglichen Übergangsstufen von der „kleinen Stube" zu den voll entwickelten Ganggräbern vorkommen, im Orient dagegen diese Übergangsformen fehlen, so muß die Entwickelung von einem zum anderen Typus in Europa vor sich gegangen sein, der Orient

[1] Das Material ist bearbeitet von Prof. G. Kossinna: „Der Ursprung der Urfinnen und Urindogermanen und ihre Ausbreitung nach Osten", in „Mannus" Bd. 1 und 2. Derselbe: „Die Herkunft der Germanen. Zur Methode der Siedelungs-Archäologie" — Mannus-Bibliothek Nr. 6. — Dann von G. Wilke in dem S. 158 Anm. 1 zitierten Werke und in: „Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei. Hellenen und Thraker." — Mannus-Bibliothek Nr. 1.

[1] Südwesteuropäische Megalith-Kultur S. 9.

also die jüngere Architekturform vom Westen Europas übernommen haben. Und wenn der jüngere Gräbertypus im Occident seinen Ursprung genommen und sich von dort aus nach dem südlichen und östlichen Mittelmeergebiet verbreitet hat, so dürfen wir die gleiche Richtung auch für die ältere und einfachere Grabform schon von vornherein annehmen."[1]

Die Dolmen von Alvão in Portugal bringen aber auch noch andere Beweise, daß die europäischen Megalithgräber uralt sind, und ihre Erbauer von den im Westen hausenden eiszeitlichen Europäern abstammen. In diesen Dolmen von Alvão fanden sich nämlich Steine, auf denen mannigfache Tierfiguren eingeritzt sind (Abb. 47—50). Die Zeichnungen selbst sind recht roh, so daß außer hirschartigen Tieren die anderen nicht mit Sicherheit zu bestimmen sind. Soweit sie aber auch von den so wundervoll naturalistischen Tierbildern der paläolithischen Höhlen in den Pyrenäen und anderen Gegenden[1] abzustechen scheinen, besitzen wir doch alle Zwischenstufen der Entwickelung, und zwar sowohl aus der Grotte von Mas d'Azil als aus der von Castillo bei Puente Viesgo.[2] Besonders an letzterem Orte sind gemeinsam alle Entwickelungsstufen vom Magdalenien an bis in die späte Steinzeit erhalten. Die spanischen Dolmenerbauer sind also das gleiche Volk wie die naturalistisch malenden europäischen Paläolithiker. Nur die künstlerische Auffassung geht allmählich vom Naturalismus des Paläolithikums in die Stilisierung des Neolithikums über.



Abb. 47 u. 48. Steine mit Zeichnungen aus den Dolmen von Alvão.

Auch dies beweist den europäischen Ursprung der Dolmen. Von Spanien aus brachten dann auswandernde europäisch-arische Stämme diese Art der Gräber nach Nordafrika, woselbst die strichweise auftretenden Dolmen die Wege dieser Wanderung bis nach Ägypten bei Edfu bezeichnen. Und zwar müssen wir nach den beiden außerhalb Europas vorkommenden Formen, ganz einfache Dolmen und Ganggräber ohne Zwischenstufen, annehmen, daß

[1] Vgl. G. Wilke: Südwesteuropäische Megalithkultur. S. 7 f. O. Montelius: Der Orient und Europa. Stockholm 1905, S. 11. Übersetzt von J. Mestorf nach Antiqvarisk Tidskrift för Sverige. XIII. Stockholm 1899. A de Bonstetten: Essai sur les Dolmens. Genf 1865. S. 44 ff. und die Karte. Ferner die Karte bei James Fergusson: Rude Stone Monuments in all countries, their age and uses. London 1872.

[1] Vergl. hierüber die Werke von Cartailhac et Breuil, z. B. Peintures et gravures murales des cavernes pyréneens.

[2] Vergl. Wilke: Megalith-Kultur S. 51 ff., wo in den Anmerkungen auch die ganze Literatur angegeben.

solche Auswanderungen zu zwei wohl weit voneinander getrennten Zeiten stattgefunden haben.

Zweifelhafter bleibt es vorläufig, auf welchem Wege die Dolmen in das Jordanland gelangten. Hier gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder gelangten einzelne dieser Stämme von Ägypten aus weiter bis in das östliche Syrien, oder, was mir wahrscheinlicher erscheint, es müssen nordarische Stämme von Nordeuropa aus auf Wanderungen bis an das schwarze Meer gelangt sein, den Kaukasus überschritten haben und etwa durch Armenien weiter bis in das Jordanland gekommen sein.

Aus Kleinasien selbst sind keine Dolmen bekannt geworden. Dagegen finden sich vielfach, ebenso wie im europäischen Thrakien tumuli, das sind mächtige Grabhügel, in deren Innern eine gemauerte Grabkammer errichtet ist. Bei Troia scheint mit der troisch-phrygischen Bevölkerung diese Bestattungsart nach Asien eingedrungen zu sein und kam dann auch bei kleinasiatisch-arisch gemischten Völkern in Aufnahme, wo sie sich in prächtiger Ausgestaltung noch lange erhielt, was durch die großen Grabhügel bei Pergamon mit aus Quadern gemauertem Gang und Kammer, die dem zweiten vorchristlichen Jahrhunderte angehören, erwiesen wird. Bedenkt man, daß, wenn auch nach der Ansicht mancher Forscher zwar nicht alle, so doch viele Dolmen mit einem Erdhügel bedeckt waren, so sind die tumuli dem Gedanken nach den Dolmen sehr ähnlich, und scheinen, da sie größtenteils Ganggräber sind und an den Anfang der Bronzezeit gehören, eine südarische Weiterbildung des Dolmen-Gedankens zu sein.

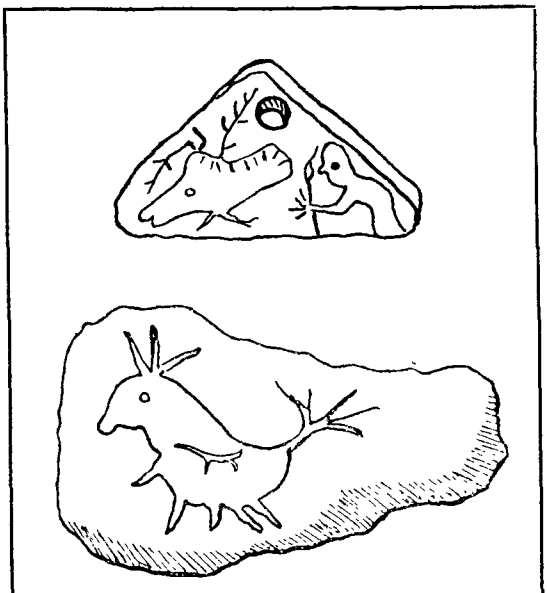


Abb. 49 u. 50. Steine mit Zeichnungen aus den Dolmen von Alvão.

Auch die Kuppelgräber von Mykenä und sonst aus der ägäischen Zeit sind sowohl den Dolmen als den tumuli verwandt, und auch ihre Vorläufer treten bereits in neolithischer Zeit auf der spanischen Halbinsel und bis in die Bretagne auf. Am deutlichsten erweist sich das Grab von Alcalá in der Provinz Algarve in Portugal als Vorfahre der mykenischen Kuppelgräber. (Abb. 51). Ein anderes anschauliches Beispiel ist ein Grab bei New Grange in Irland[1], wo die Wölbung ebenfalls aus überkragenden Platten hergestellt ist. Auf dem Festlande kommt diese Bauart aber nordöstlich der Bretagne nicht mehr vor, ebensowenig wie an der Küste Nordafrikas, wo nur reine Megalith-Dolmen auftreten.

Die Technik der Wölbung durch überkragende Platten erscheint dann im Osten des Mittelmeeres wieder nicht nur in den mykenischen Kuppelgräbern, sondern auch auf Kreta und sonst im ägäischen Gebiete in Gestalt der sogenannten Bienenkorb-Gräber und griff von hier aus nach Kleinasien, nach Karien und Lydien über, wo schon frühzeitig arisch-kleinasiatische Mischvölker entstanden.[2]

Diese Grabform scheint also nicht auf dem Landwege, sondern über See nach dem Oriente gelangt zu sein. Wir dürfen also wohl drei verschiedene Wanderungswege europäischer Stämme nach dem Orient annehmen. Der eine führte in frühen Zeiten von Spanien aus längs der Nordküste Afrikas nach Osten, bis Ägypten und bis in den Sudan; der zweite Weg kam von Nordeuropa nach Südrußland, über den Kaukasus nach Palästina und weiter bis Indien. Auf diesen beiden Wegen drang der Megalithbau nach Afrika und Asien ein. Auf dem dritten Wege über das mittelländische Meer, den wohl einige Stämme der Südarier, aber bei weitem nicht alle einschlugen, drangen die Gräber mit sogenannter falscher Wölbung nach Ägäa und Kleinasien.

Unter den gewölbten Gräbern sind außerdem die von Lough Crew und New Grange in Irland

[1] O. Montelius: Der Orient und Europa S. 75. Abb. 100.

[2] Vergl. O. Montelius: Orient u. Europa. S. 36 ff.

von besonderer Wichtigkeit, da hier der Fußboden und sonst große Steinplatten mit Ornamenten bedeckt sind, unter denen die Spirale eine große Rolle spielt. Ebenso kommen Spiralen in Ganggräbern bei Locmariaker in der Bretagne vor, daneben aber auch sehr oft die Doppelaxt; beides uralte arische, religiös-mythische Symbole. Die Axt ist ein Symbol des väterlichen die Mutter Erde befruchtenden Himmels-Gottes.[1] Das Axtsymbol blieb fortab bedeutungsvoll bei den nordarischen Völkern, die Gestalt der mütterlichen Göttin, die in steinzeitlichen Gräbern Frankreichs auch vereint mit der Doppelaxt vorkommt, wanderte mehr im Süden nach Ägäa, von wo aus sie auch auf die kleinasiatischen Völker und auf die Gestaltung der semitischen Ištar von Bedeutung wurde. Doch auch dem Norden blieb sie nicht fremd, denn wie wir in Troia die diese Göttin darstellenden Gesichtsvasen, an denen nur Augen und Nase angegeben sind, finden, so kommt das gleiche Augenornament auch auf Gefäßen Südskandinaviens vor und findet sich wieder auf einem steinzeitlichen Gefäße von Los Millares in Spanien (Abb. 52), und außerdem an ornamentierten Tier-Phalangen von demselben Orte. (Wilke a. a. O., S. 44, Abb. 33.) Auch hier also wieder Übereinstimmungen von Spanien aus einerseits nach Nordeuropa, andererseits nach dem europäischen und asiatischen Osten des Mittelmeeres.

Doch auch die Doppelaxt kam, sei es vom Norden, sei es auf dem südlichen Wege, nach Osten und gewann in der ägäischen Kultur eine sehr hohe Bedeutung, um dann auch für die Darstellungen des kleinasiatischen Gottes Teschup von Wichtigkeit zu werden.

Mit den Ganggräbern und teilweise schon etwas früher verbreitete sich nicht ausschließlich, aber hauptsächlich in den Megalithgebieten eine ganz besondere Art von Keramik, das sind die Glocken- oder Zonenbecher. Diese Becher haben ein weites Verbreitungsgebiet, das von Dänemark und Norddeutschland, südlich nach Thüringen, Böhmen, Mähren und Ungarn, westlich nach Holland, England, Frankreich und Spanien reicht,[1] also gerade das Megalithgebiet und dazu einige südlichere Landstriche umfaßt. Dagegen fehlen die Zonenbecher in den Alpen, in Italien und Ägäa, treten aber wieder auf in Sizilien, Ägypten und einigen Gegenden Kleinasiens.

Aber etwas viel Wichtigeres als diese Becherform verbreitete sich mit den arischen Völkern von Portugal nach Nordeuropa und auf anderen Wegen nach Ägäa, wohl auch nach Nordafrika, das ist die Schrift. In Dolmen von Alvão fand man außer den Steinen mit Tierzeichnungen auch solche mit schriftartigen Zeichen. (Abb. 53 u. 54)[2]. Diesen Zeichen muß eine besondere Bedeutung innewohnen, da sie den Toten in das Grab mitgegeben wurden, und da die Steine, wie ein durchgebohrtes Loch anzeigt, in den Dolmen aufgehängt waren. Es kann also nur eine Art Schrift sein. Wird uns der Sinn dieser uralten Schriften wohl auch stets verborgen bleiben, so ist doch ihre Form schon allein von der allergrößten

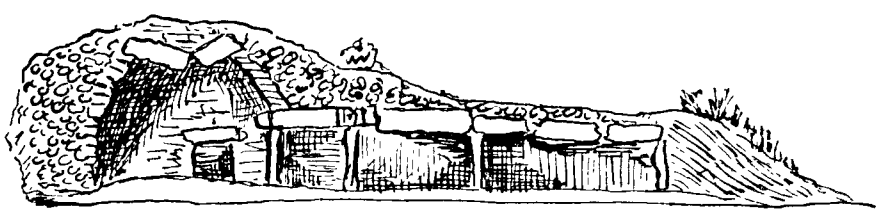


Abb. 51. Kuppelgrab von Alcalá. (Portugal. Provinz Algarve.)

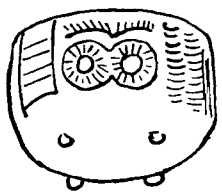


Abb. 52. Gefäß mit Augen-Ornament v. Los Millares.

[1] Abbildungen von Lough Crew u. New Grange bei Montelius a. a. O., S. 72—77. Wilke a. a. O., S. 84 und 89. Locmariaker bei Montelius S. 65. Über Bedeutung der Symbole siehe v. Lichtenberg: „Religion u. Mythos" in Memnon V, und „Die ägäische Kultur" S. 125 ff.

[1] M. Hörnes: Urgeschichte der Kunst in Europa. S. 271 ff. S. Dèchelette: Manuel d'archéologie préhistorique Celtique et Gallo-Romaine. Paris. 1908. I. S. 552 und v. Lichtenberg: Einflüsse der ägäischen Kultur usw. S. 72.

[2] Wilke: Megalith-Kultur, S. 58—66. Ricardo Severo: As necropoles dolmenicas de Traz-os-montes. In d. Zeitschr. Portugalia I. (1899—1903.) S. 687—750.

Wichtigkeit. Die Gestalt der Zeichen zeigt nämlich viele Übereinstimmungen mit dem Zeichen anderer Schriften, und zwar zunächst mit arischen. Und auch hier stimmen wieder die Gebiete, in denen diese formverwandten Schriften heimisch waren, mit den vorhin erkannten Wanderungs-Wegen der Arier in Europa und nach dem Oriente überein.

Wie die als Tafel XXV beigegebenen Schriftproben zeigen, finden sich einerseits bedeutende Ähnlichkeiten der Form mit Runenzeichen, andererseits mit den Schriften der ägäischen Kultur und drittens mit der keltiberischen und turdetanischen Schrift, die in Spanien selbst das ganze Altertum hindurch in Gebrauch waren. Ferner waren ähnliche Schriften bei einigen Berberstämmen Nordafrikas in Gebrauch, also wieder in Gegenden, wo mit den Dolmen arischer Kultureinfluß hingedrungen ist.[1]

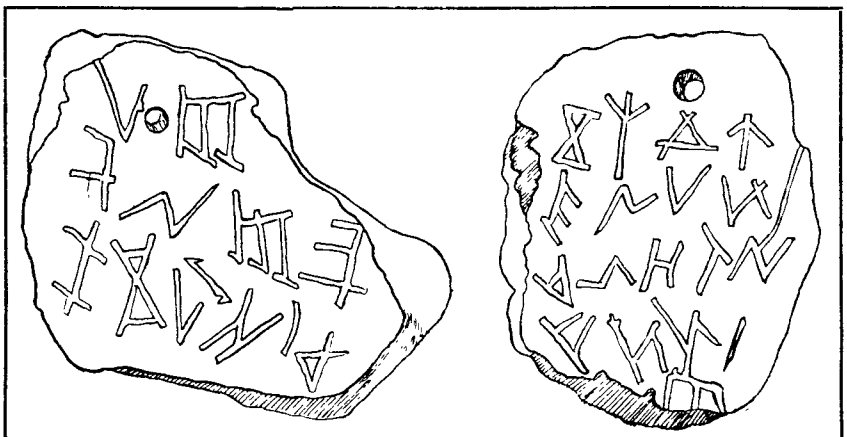


Abb. 53 u. 54. Steine mit schriftartigen Zeichen aus einem Dolmen von Alvão.

Aber nicht nur die Gestalt, sondern auch der Lautwert stimmen oft in überraschendster Weise in den lesbaren Schriften überein, während bei einigen Zeichen die Lautwerte verschieden sind.

Das einer Fahne ähnliche Zeichen von Alvão hat z. B. nicht nur formelle Übereinstimmungen mit den beiden während des ganzen Altertumes auf der spanischen Halbinsel gebräuchlichen Schriften, der keltiberischen und turdetanischen, und weiter mit anderen Schriften, sondern seine Bedeutung ist auch überall r. Ähnlich ist es mit dem Zeichen des Dreizackes, das stets einen s-Laut bezeichnet, in der kyprischen Silbenschrift „se", im Griechischen ps, also eine Zusammensetzung mit s, und in den Runen z.

Sehr wichtig sind aber jene Zeichen, denen das arische Symbol der Doppelaxt zu Grunde liegt. Hier haben einzelne unter einander ähnliche Zeichen die Lautwerte m oder s; die nach einer Seite offene Doppelaxt hat stets den Wert von o, im Kyprischen r + o; und nur die richtig geschlossene Axt hat in verschiedenen Sprachen auch verschiedene Werte.

Die Zeichen sind in allen Sprachen als reine Buchstaben zu lesen, blos in der ägäischen Schrift und ihrer allein lesbaren Form von Kypros sind es Silbenzeichen. Daraus ergibt sich mir der Schluß, daß nur die arischen Völker ursprünglich eine Buchstabenschrift hatten, im Gegensatze zu den nichtarischen Völkern des Orients, Ägypter, Sumerer, Babylonier, Hettiter, die entweder reine Bilderschriften oder aus Bildern abgeleitete Silbenschriften aus bildeten. Aber die Ägäer waren doch, wie ihre Kultur beweist, auch Arier und doch hatten sie nach der Anzahl der Zeichen sowohl, als nach dem Ausweise der kyprischen Schrift, eine Silbenschrift. Dies mag sich so erklären. Jene Südarier, die auf dem Seewege nach Ägäa gelangten und ihre Schriftzeichen mitbrachten, fanden daselbst bereits Völkerschaften der kleinasiatisch-kaukasischen Rasse, die als Orientalen schon eine Bilder- und Silben-Schrift sich gebildet hatten. Während die Arier damals, wie es scheint, die Buchstabenschrift noch nicht für Angelegenheiten des Alltags, sondern zu Orakelzwecken, zur Erforschung des göttlichen Willens, gebrauchten[1], wurde die Schrift im Oriente schon lange zu profanen Zwecken benutzt. So mag es gekommen sein, daß die arischen Ägäer beeinflußt

[1] Diese Berber-Schriften sind auf Taf. XXV nicht mit aufgenommen, stehen aber auf der Schrifttafel bei Severo a. a. O. u. bei Wilke: Megalith-Kultur, S. 62.

[1] Wie lange dies die einzige Verwendung der germanischen Runen war, geht aus mehreren Stellen der Edda, bei Tacitus, und Julius Caesar: de bello Gallico deutlich hervor.

durch die nichtarische Bevölkerungsschichte im alltäglichen Gebrauche eine Silbenbedeutung ihren mitgebrachten Schriftzeichen unterlegten.

Zu dieser südarischen Bevölkerung drangen im zweiten Jahrtausend von Mitteleuropa aus auch andere arische Stämme ein, die der Gruppe angehörten, deren Kultur nach den wichtigsten Ornamenten auf Gefässen die der Spiral-Mäander-Keramik benannt wird. Mehrere dieser Stämme, die auch in der späteren hellenischen Geschichte eine wichtige Rolle spielen, werden bereits in der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends in den ägyptischen Urkunden über die Kriege mit den Seevölkern genannt; das sind die Jevana (Jonier), Aqaivascha (Achäer), Takara (Teukrer) und Dardeni (Dardaner); außerdem werden die Pulasata genannt, die die Pelištim (Philister) des A. T. sind und die ich aus sprachlichen und archäologischen Gründen dem südarisch-europäischen Stamme der Pelasger gleichsetze.[1]

Die genannten aus dem Norden zugewanderten Stämme wandelten die durch fremden Einfluß zur Silbenschrift entarteten arisch-ägäischen Zeichen wieder zur Buchstabenschrift zurück, und das Ergebnis war die griechische Schrift, die mit der europäischen Schrift, den Zeichen von Alvão und den Runen, zahlreiche auffallende Übereinstimmungen in der Form sowohl, als in den an die Form gebundenen Lautwerten zeigt (vergl. die Schriftproben).

Nur auf Kypros erhielt sich die Silbenschrift auch noch im ganzen ersten vorchristlichen Jahrtausende, obwohl sie für die griechische Sprache höchst ungeeignet ist, wie schon die Schreibung pa-si-le-vo-se für *βασιλευς* deutlich zeigt.

Durch den zuletzt aus Mitteleuropa in Hellas einwandernden griechischen Stamm der Dorer war eine Völkerbewegung entstanden, die sich bis Ägypten fühlbar machte, und durch die zwei ägäische Stämme, die Takkara der ägyptischen Urkunden, das sind die Teukrer, und die Pulasata über Kypros bis Syrien gedrängt wurden, wo die ersteren in Phönikien, die letzteren in dem nach ihnen benannten Palästina neue Wohnsitze fanden und eigene mächtige Städte inne hatten, bis sie durch Blutmischung semitisiert wurden und allmählich in den Semiten aufgingen.[1] Diese Völker brachten auch die ägäische Silbenschrift mit, die dann von den umwohnenden Semiten an Stelle der von diesen bis dahin verwendeten Keilschrift übernommen und in die westsemitischen Schriften, die phönikische und danach die hebräische, formell umgewandelt wurden.[2] Der Mesa-Stein ist die älteste uns erhaltene Urkunde in phönikischer Schrift, und aus den Zeichen dieser Inschrift geht die formale Abhängigkeit von der viel älteren ägäischen Schrift deutlich hervor (vergl. die Schriftproben).

In Folge der dorischen Wanderung, die die Ursache wurde für das Eindringen arisch-ägäischer Stämme nach Asien und für die Kriege der Ägypter gegen die Seevölker, entstand aber auch ein fühlbarer Rückschlag in umgekehrter Richtung von Asien nach Europa. Es waren nämlich dadurch arisch-ägäische Stämme mit kleinasiatisch-kaukasischen gemeinsam zu Wanderungen gedrängt worden, und bedrohten auch Ägypten, bis Ramses III. in siegreicher Seeschlacht ihrem Vordringen ein Ende setzte, wovon die Bilder und Inschriften von Medinet Habu und vom Ramesseum uns bis heute sichtbare Kunde geben.

Nach dieser Seeschlacht gelang es wohl den Teukrern und Pulasata in Syrien festen Fuß zu fassen, andere, und zwar kleinasiatische Stämme sahen sich aber genötigt, über das Meer, nach Westen hin ausweichend, neue Wohnsitze zu suchen. Ein Teil dieser Völker, der Stamm der Tyrhenner, gelangte nach Mittelitalien und bildete die Grundlage des mit arisch-italischen Stämmen vermengten Mischvolkes der Etrusker, das in politischer und kultureller Beziehung von großem Einflusse auf die Entwickelung der Kultur des Römerreiches wurde. Gar vieles erinnert noch an ihre kleinasiatische Heimat, z. B. der Name der Stadt Tarquinii und des römischen Königsgeschlechtes der Tarquinier, worin der nach Italien mitgebrachte Name des kleinasiatischen Gottes Tarchon steckt.

[1] Vergl. v. Lichtenberg: Einflüsse der ägäischen Kultur auf Ägypten und Palästina. Die Stellen im Register s. v. Pulasata — Philister.

[1] Vgl. v. Lichtenberg: „Kaukasische Völker in Europa" in Memnon III., ders.: „Einflüsse der ägäischen Kultur auf Ägypten u. Palästina", besonders Abschnitt 3, u. derselbe: „Die ägäische Kultur" (Leipzig 1911) Abschnitt 3.

[2] Dies haben vor mir schon erkannt Praetorius in Ztschr. d. D. M. G. 1909 und Renée Dussaud: Les Arabes en Syrie avant l'Islam und derselbe: Les civilisation préhelléniques dans le bassin de la mer Egée. S. 297.

Alvão	Keltiberisch	Turdetanisch	Runen	Ägäisch	Kyprisch	Griechisch	Phönikisch
					te, de ti, di		
					mi		

Schriftproben.

Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Die etruskische Kultur zeigt eine eigentümliche Mischung kleinasiatischer und ägäisch-griechischer Elemente, die auf der langen Wanderung in Kleinasien und Syrien beruhen, zu der die Tyrhenner und andere kleinasiatische Stämme zusammen mit Ägäern gezwungen waren. Auch die Darstellungen in den Grabmalereien und den Reliefs an Sarkophagen und Aschenurnen zeigen oft Vermischung von Szenen der griechischen Mythologie mit Gestalten und Namen von kleinasiatischen Göttern und Dämonen.

Aber schon lange vor den Etruskern waren andere kleinasiatische Stämme über das Meer nach Europa gelangt und hatten die Inseln Sardinien und Corsica, sowie Küstenstriche Südfrankreichs und Spaniens besiedelt, denn auf Inseln und Küsten blieben sie angewiesen, da das Innere Europas bereits zu dicht von arischen Stämmen, bewohnt war. Diesen fremdrassigen Stämmen gehören in Frankreich die Ligurer, in Spanien die Iberer an, deren heutige Nachkommen die Basken, wie besonders Heinrich Winkler in zahlreichen Arbeiten erwiesen hat, noch heute eine kleinasiatisch-kaukasische Sprache sprechen. Auch in anderer Beziehung haben sie ihre Spuren bis heute hinterlassen, z. B. in der den arischen Sprachen sonst fremden Zählung nach dem Zwanziger-Systeme, das den kleinasiatischen Sprachen entlehnt ist. So hatten die Römer ihr unum und duo de viginti von den Etruskern, und im Französischen beruht soixante-dix, soixante-onze usw., quatre-vingt, quatre-vingt-dix, quatre-vingt-onze usw. auf ligurischem Einflusse.

Aber auch auf archäologischem Wege ist es genau zu ermitteln, wo einst diese fremden Völker saßen. Die Stätten ihrer Siedelungen unterscheiden sich nämlich durch die Grabmäler scharf von den europäischen arischen, sei es den Megalith-Gräbern, sei es anderen Grab-Typen. Am reinsten und deutlichsten zeigen den fremden Typus die sogenannten Riesen-Gräber Sardiniens, die tombe dei giganti; niedere lange Steinsetzungen mit einem halbkreisförmigen Abschlusse nach vorn und einer hohen ovalen Steinplatte, die das Ganze hoch überragt. (Abb. 55.) Von diesem Typus abgeleitete Entwickelungs-Formen finden sich weiter westwärts an der Südküste und Westküste der spanischen Halbinsel, dann an den Westküsten Irlands und Schottlands.[1] So weit also waren aus dem Oriente gekommene fremde Völker, da sie nicht in das Innere Europas eindringen und an den Küsten nur schmale Striche besetzen konnten, nach Westen und Norden gelangt.

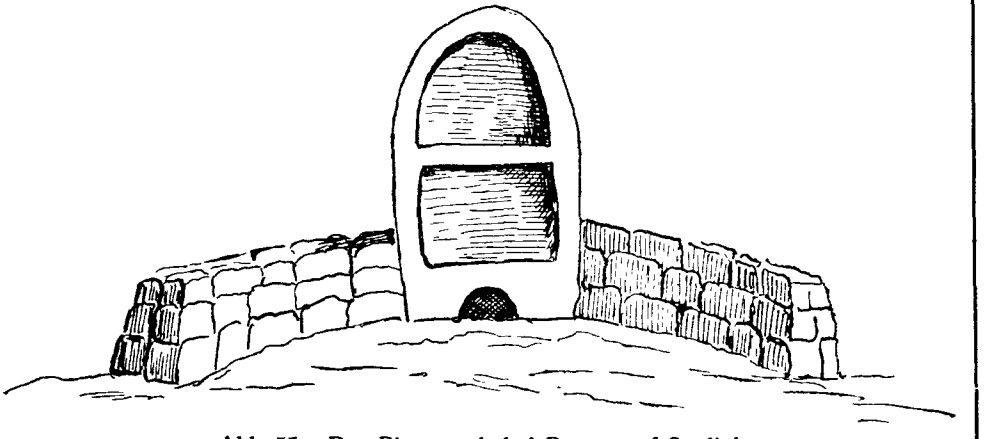


Abb. 55. Das Riesengrab bei Borore auf Sardinien.
(Nach Zeichnung und eigener photographischer Aufnahme.)

So fand im ganzen Becken des mittelländischen Meeres ein beständiges Hin- und Herfluten von Völkern verschiedener Rassen statt. Hier ist es, wo sich Orient und Occident von jeher am innigsten berührten und wo in Europa, Asien und Afrika die mannigfachsten Völkermischungen entstanden. Dieser Austausch an Menschen und Kulturgütern zwischen Morgen- und Abend-Land begann, wie wir sahen, schon in sehr frühen Zeiten, bereits im frühen Neolithikum, wurde lebhafter und mit wechselnder Richtung in der Bronzezeit, währte dann die ganze historische Zeit hindurch und ist auch heute noch nicht beendet.

[1] Vergl. Duncan Mackenzie: The tombs of the giants and the nuraghi of Sardinia in their west-european relations in Memnon II. und v. Lichtenberg: Haus, Dorf, Stadt S. 205 ff.

Das mittelländische Meer bildete von jeher eine Brücke von Europa nach dem Oriente, Völker und Rassen wogten hin und her, drängten einander räumlich und wechselten sich zeitlich ab, bedeutende Kulturen entstanden und verschwanden wieder. Sowohl im Blute der Menschen als an einzelnen Kulturwerten erhielt sich aber vielerlei durch all den Wandel und Wechsel, und dies Beharrliche in aller Mischung ergab das, was man die mittelländische Rasse nennt. Natürlich kann man, wie ich schon oben betonte, nach allen diesen so wechselnden Ereignissen nicht eine feste Rasse im eigentlichen Sinne verstehen, sondern je nach den verschiedenen Mischungsverhältnissen war das mediterrane Element sowohl zu verschiedenen Zeiten als in verschiedenen Gegenden selbst recht verschieden.

* * *

Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Paul Lohmann ist es mir möglich, auf der Tafel XXVI einige photographische Ansichten noch unpublizierter Dolmen des Ost-Jordan-Landes zu bringen, die mancherlei interessante Aufschlüsse bieten oder neue Fragen zu lösen geben. Sowohl im Dscholān als in den Gebieten von Dan und in der Belḳa sind nach Schätzung Dalmans noch etwa 2000 Dolmen erhalten, im West-Jordan-Land dagegen nur 4—6. Nach den Mitteilungen Dr. Lohmanns, nach den Bildern und der Literatur treten zwei Typen von Dolmen auf. Die älteren sind aus ganz rohen Blöcken errichtete Kammern, die besonders in zwei Größenverhältnissen vorkommen. Entweder ist die Kammer bei einer Höhe von 80—100 cm und einer Breite von 100 bis 120 cm, etwa 2 m lang; oder Höhe und Breite betragen nur 60 cm, die Länge 1 m. Es scheint also Bestattung in gestreckter Lage und in Hockerstellung entweder nebeneinander oder kurz nach einander stattgefunden zu haben. Nach den Funden scheinen solche Dolmen von der Steinzeit bis in die Bronzezeit errichtet worden zu sein[1]. (Tafel XXVI, Abb. 1 u. 2.) Mehrere dieser Dolmen sind wie auch in Europa von einem einfachen oder doppelten Steinkreise umgeben (Abb. 3 u. 4), wobei der innere Kreis stets höher ist. Danach scheinen sie auch in Palästina zuweilen mit einem Erdhügel bedeckt gewesen zu sein.

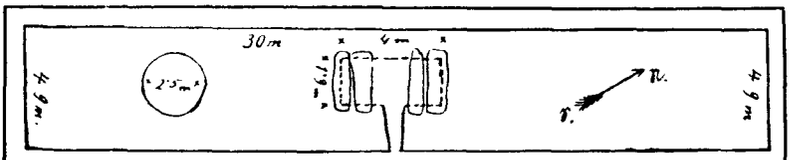


Abb. 56. Grundriß eines der ḳubūr isra'ēl bei Ḥezma.
Aufgenommen von P. Lohmann.

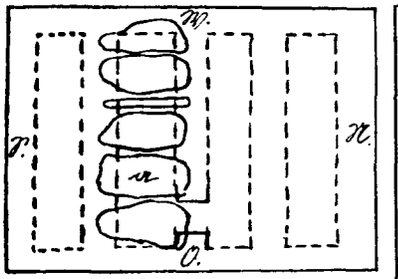


Abb. 57. Grabanlage bei 'Amān.
Aufgenommen von P. Lohmann.
(Die mit a bezeichnete Deckplatte mißt 275 : 160 cm. Eingänge waren wahrscheinlich im Osten.)

Ein jüngerer Typus besteht aus plattenförmigen Steinen (Abb. 5), wobei die vordere Abschluß-Platte oft ein viereckiges Loch, zuweilen mit Falz, zeigt. In Europa treten solche Dolmen mit Giebelloch im jüngeren Neolithikum auf und bestehen meist noch aus rohen Blöcken, sind demnach älter als die östlichen Dolmen, oder das Loch ist nicht eckig sondern oval. Bezeichnend ist, daß sie auf der Pyrenäenhalbinsel völlig fehlen, dagegen finden sie sich in Südfrankreich und um Paris, in England und in großer Zahl in Schweden und Mittelwestdeutschland[2]. Danach kommen sie wieder in Südrußland, im Kaukasus, in Syrien, Nordpersien und besonders in Indien vor. Dies unterstützt meine Ansicht von dem nordwest-südöstlichen Einwanderungswege nach Asien, und es scheinen demnach, etwa zu Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrtausends und auch schon früher, außer südarischen Stämmen auch nordarische nach Asien gewandert zu sein.

[1] Schumacher in Z. D. P. V. IX, 1886, S. 268.
[2] Vergl. G. Wilke: Megalith-Kultur S. 17, u Abbildungen bei Montelius: Orient u. Europa.

Die Ganggräber und sonstige Mittelstufen fehlen in Palästina gänzlich; dadurch werden zwei verschiedene arische Einwanderungen deutlich bezeugt. Dagegen kommt ein dritter dolmenartiger Typus vor, der nicht arisch zu sein scheint und besondere Beziehungen zu anderen Grabtypen haben dürfte. Das sind etwa 8 km nordnordöstlich von Jerusalem die sogenannten ḳubur isra'ēl, oder ḳubur bene isra'ēl bei Ḥezma. (Tafel XXVI, Abb. 6 und Abb. 56 im Text.) Dies sind sehr lange Steinsetzungen bis zu 63 m Länge. Nur die eine läßt eine mit 5 Steinplatten bedeckte Grabkammer erkennen; das runde Loch war wohl ein Brunnen. Eine zweite hat in der Mitte der einen Langseite eine halbrunde Nische. Eine andere Anlage ist an dem Wege von 'Amān nach 'Arak-el-emīr. Sie mißt 14,5:10, 3 m (vergl. den Grundriß Abb. 57) und enthält vier lange mit Megalith-Platten bedeckte Kammern, deren zwei mittlere durch einen Gang verbunden sind. Die Kammern sind rund 2 m breit und 125 cm hoch. Diese beiden letztgenannten Typen scheinen wegen der Betonung der Länge mit Gräbern von kleinasiatisch-kaukasischen Völkern verwandt zu sein, d. h. mit den Riesengräbern Sardiniens und anderen verwandten Anlagen an der Süd- und West-Küste der spanischen Halbinsel[1]. Da aber die Riesengräber ebenfalls das Giebelloch haben (vergl. Abb. 55), ebenso wie einige Gräber von der Terra d'Otranto, hat Wilke auch diese Typen zu den Megalith-Gräbern gerechnet. Nach ihrem ganz anderen Grundrisse, der anderen Technik und nach ihrem Vorkommen auf Sardinien und auf Küstenstrichen Süd- und West-Europas sind sie aber ein ganz anderer Typus, der den über See nach Europa gelangten nicht arischen, sondern kleinasiatischen Völkern angehört. Vielleicht ist das Giebelloch erst hier nach der Bekanntschaft mit Dolmen Südfrankreichs aufgenommen worden, wogegen die langen Gräber Palästinas kein Giebelloch besitzen und wohl eine ältere Entwickelungsstufe dieses nicht-arischen Grabtypus darstellen. Um zu sicheren Schlüssen zu gelangen, wäre diese Art von Gräbern noch näher auf ihr etwaiges Vorkommen in Kleinasien selbst zu untersuchen[2].

[1] Vergl. Duncan Mackenzie in Memnon II. u. v. L. Memnon III.
[2] Neuere Literatur über Dolmen in Palästina ist zu finden: Ztschr. d. Deutschen Palästina-Vereins, IX, 268 f. u. XX, 175 f., Mitt. u. Nachr. d. D. P.-V. 1889, S 38 ff ; Palästina Jahrbuch, I. 59 f. u. Tafel 4; Ztschr. f. alttestamentl. Wissenschaft 1908, S. 273 ff. u. 1909, S. 113 ff. H. Vincent: Canaan d'apres l'exploration recente. Paris 1907. S. 410—422 und die Karte S. 395.



Abb. 1. Einfacher Dolmen bei Madeba (Belḳa).
Aufnahme der amerikanischen Kolonie in Jerusalem.



Abb. 2. Dolmen in Mobāz (15 km nördl. von ʿAmān).
Aufnahme von Th. Schlatter.



Abb. 3. Dolmen mit Steinkreis unfern vom Tell el-kadi.
Aufnahme von P. Lohmann.



Abb. 4. Dolmen mit doppeltem Steinkreis am Nahr er-ruḳḳad (Dscholan).
Aufnahme von P. Lohmann.



Abb. 5. Dolmen aus Steinplatten am Nahr er-ruḳḳād.
Aufnahme der amerikanischen Kolonie in Jerusalem.



Abb 6. Grab von Ḥezma (8 km NNE. von Jerusalem).
Aufnahme von P. Lohmann.

Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Zur Urgeschichte der orientalischen Teppiche.

Von Otto Jaekel-Greifswald.

Mit 9 Abbildungen auf 3 Tafeln (XXVII—XXIX).

Was wir als orientalische Teppiche im engeren Sinne bezeichnen, sind Knüpfteppiche, die in der Hauptsache als Fußbodenbelag dienten. Daß sie im Orient ebenso wie bei uns gelegentlich als Vorhänge oder Decken Verwendung finden, beeinträchtigt ihre charakteristische Bedeutung nicht. Wären die Teppiche ursprünglich zu einem der letztgenannten Zwecke bestimmt gewesen, so würden sie schwerlich so fest geknüpft sein. Eine so kräftige Technik muß durch andere Momente motiviert sein. Die auch im Orient für Vorhänge und Decken typische Technik ist die Handweberei, wie sie der Kelim repräsentiert. Diese Gewebe lassen wir hier beiseite und wollen nur der Entstehungsgeschichte der echten Knüpfteppiche nachgehen.

In der bisherigen Literatur über orientalische Knüpfteppiche sind bezüglich ihrer Genese meist drei Probleme zusammengefaßt, ihre technische Entstehung, ihre Herkunft und die Herleitung ihres dekorativen Schmuckes. Es dürfte sich aber empfehlen, diese Gesichtspunkte scharf auseinander zu halten, denn es liegt auf der Hand, daß ein technisches Produkt seine Hauptverbreitung in einem anderen als seinem Entstehungsgebiet finden, und daß es seinen dekorativen Schmuck wieder noch von anderer Seite erhalten haben kann.

Das natürliche Verbreitungsgebiet des orientalischen Teppichs reicht von Kleinasien über Persien und den Kaukasus nach Zentralasien hinein. Kleinasien liegt an der Peripherie dieses Verbreitungsgebietes und es werden darüber kaum Meinungsverschiedenheiten herrschen, daß Gebiete wie der Kaukasus und Armenien, sowie Arabien und Indien als seitliche Ausstrahlungen einer Hauptverbreitungsrichtung anzusehen sind, die von Kleinasien über Persien nach Turkestan, und nach Zentralasien verläuft. Persien ist das klassische Hauptproduktionsgebiet, und wir haben viele Gründe für die Annahme, daß die kleinasiatischen Teppiche von dort aus ihren entwicklungsgeschichtlichen Ausgang genommen haben. Dasselbe dürfte von Indien gelten, aber wir würden nicht berechtigt sein zu der Annahme, daß Persien in gleicher Weise das Ursprungsland der turkestanischen, tibetanischen und allgemein gesprochen der zentralasiatischen Teppiche sei. Diese erscheinen den reich geschmückten persischen Luxusteppichen gegenüber einfacher und primitiver. Sie sind auch meistens klein und das Erzeugnis des Hausfleißes nomadisierender Stämme. Nun sind diese allerdings kein geschlossenes, Persien gegenüber selbständiges Volksgebiet, sondern anscheinend ein im Wechsel der Zeiten je nach den Besiedelungsmöglichkeiten wechselnder Bruchteil der Bevölkerung benachbarter Länder. So gibt Polak an, daß mehr als $^1/_8$ der Bevölkerung Persiens Nomaden seien. Jedenfalls würde man einzelne Stämme dieser Nomaden näher umgrenzen müssen, wenn man aus ihrem Nomadentum nähere Folgerungen über den Charakter ihrer Teppiche ziehen wollte. Ein Teil der Nomadenteppiche, wie sie in Afghanistan Bochara und bei den Teke Turkmenen vorkommen (Taf. XXVII, Abb. 2), sind sicher anders zu beurteilen, als die einfachen und, ich darf wohl sagen, typischen Nomadenteppiche, bei denen einfache Borten ein Mittelfeld umrahmen, das in sehr primitiver Weise in Streifen oder einfachen Mustern mit wenigen urwüchsigen dekorativen Elementen erfüllt ist. Der Begriff Nomadenteppich würde also im weiteren Sinne nur bedeuten, daß derselbe unter den technisch ungünstigen Bedingungen des Nomadenlebens entstanden ist, und über seine stilistische Herkunft nichts besagen, im engeren Sinne aber einen Stiltypus bedeuten, der eine primitive, an keine höhere Stiltypen angelehnte Ausschmückung des Mittelfeldes und der Borten erkennen läßt. In diesem engeren Sinne der Kunstgeschichte ist der Begriff auch hier gemeint. Abb. 6 auf Taf. XXVIII zeigt sicher keinen sehr alten aber wohl einen primitiv gebliebenen Typus dieser Art, ebenso Abb. 9 der Taf. XXIX.

Die spezifisch persischen Teppiche schöpfen ihre Motive aus dem Garten: ein großes blumengeschmücktes Beet bildet das große Mittelfeld, in dem sich bunte Blütenkelche zusammendrängen und zierlich durch Ranken verknüpft sind (Abb. 4),

oder der Teppich ahmt, wie von dem berühmten Teppich des Königs Chosrus (531—579) berichtet wird, einen ganzen Garten nach und zaubert dessen Pracht im Winter in den Prunkraum des Palastes. In der Borte machen sich oft hellenistisch sassanidische Stilfiguren geltend. Einen ganz anderen Habitus haben vorderasiatische Teppiche (Taf. XXVII, Abb. 3), in denen das Mittelfeld mit einem großen Medaillon und 4 schön stilisierten Ecken geschmückt ist. Dieser in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit variierte Typus, dessen freie Flächen in der Blütezeit der Teppichkunst mit allerhand naturalistischem Beiwerk von Pflanzen und Tieren gefüllt werden, scheint mir auf chinesische Stilformen zurückzugehen. Das sehr umfangreiche Belegmaterial ihres Umbildungsprozesses will ich an anderer Stelle darlegen und beschränke mich hier auf den Hinweis, daß das sogenannte Medaillon aus einer chinesischen Bergform herausgewachsen ist und daß Wellen, Wellenspritzer, der Drachen und die Wolken der charakteristischen chinesischen Stiltafel in diesem Teppiche mannigfaltige Umformungen erfuhren (s. Abb. 8.).

Als eine solche betrachte ich auch Nomadenteppiche aus Bochara und von den Teke Turkmenen, wie Abb. 2, die einseitig auf eine wellig stilisierte Basis konstruiert sind und innerhalb einer schmalen Borte Formen enthalten, die an die chinesischen Wolken erinnern und durch wolkenbandartige Linien zu einem geometrisch stilisierten Felderwerk verbunden wurden. Auch die den türkischen Gebetteppichen eigentümliche Portal-artige Konstruktion steht in Konnex mit jener chinesischen Bergform, die, wie ich an anderer Stelle zu begründen suchte, ihrerseits in China auf babylonische Grundformen zurückzuführen ist. Der Gebetteppich wäre also eine spezifisch türkische Abart des chinesischen, oder wie ich sagen möchte, des sinisierten Teppichs.

Einen selbständigen, spezifisch mohamedanischen Typus stellen wohl die bisweilen gleichartig nebeneinandergereihten kleinen Gebetteppiche dar, die einen Lebensbaum als einziges Motiv des Mittelfeldes enhalten.

Wie sich im Kaukasus und in Armenien Nomadenteppiche und persische Typen mischen, so liefen in Kleinasien schließlich viele Typen zusammen, und wenn auch das traditionelle Festhalten alter Formen geradezu erstaunlich ist, so waren hier doch auch gegenseitige Beeinflussungen und Mischungen der obigen Typen unvermeidlich. Diese Mischungen oder Stilkreuzungen heben aber den Wert der älteren Stammformen nicht auf. Unter diesen scheinen mir folgende Typen eine primäre Bedeutung zu besitzen:

1. der Nomadenteppich mit einfach stilisierten Borten und einem glatten oder mit primitiven Bestandteilen gefülltem Mittelfelde. (Abb. 6, 9).

2. der persische Teppich, einerseits in der Form

a) des Blumenteppichs, dessen breites Mittelfeld mit Blütenkelchen, Ranken und Blättern gefüllt ist (Abb. 4).

b) des Gartenteppichs, der durchlaufende Bahnen als Wege und Bäche und dazwischen gelegene Beete in verschiedener Ausbildung zeigt.

3. der sinisierte, d. h. aus chinesischen Stilfiguren aufgebaute Teppich, und zwar

a) der ursprünglich einseitig aufgebaute Bocharateppich mit einer Basis aus welligen (später bisweilen baumförmig ins Vertikale gezogenen) Linien und einem aus Wolken und Bändern konstruierten Oberfelde (Abb. 2).

b) der zweiseitig symmetrisierte mit Medaillon und 4 Ecken im Mittelfeld, der von einer einseitig gestellten Bergform ausgeht, wie sie W. Bode in seinem Buch über Teppiche im Mittelfeld eines alten Gebetteppichs abgebildet hat (Abb. 8, 3).

c) der einseitig mit einer ursprünglichen Bergform portalartig aufgebaute türkische Gebetteppich, für den vielleicht auch der obengenannte Angelische Teppich Bode's im Kaiser-Friedrich-Museum als Prototyp gelten kann.

4. der Lebensbaum-Teppich, der vielleicht nur eine Umformung der vorhergenannten Gebetteppiche ist, wobei innerhalb einer portalartigen Grundform der Lebensbaum eine dominierende Bedeutung erlangt hatte. Die Kula-Gebetteppiche nehmen hier auch später noch eine vermittelnde Stellung ein.

Ein gemeinsames Kennzeichen der stilistischen Degeneration aller dieser Formen ist die durch das Grundgewebe nahegelegte Geometrisierung der einzelnen Dekorationsbestandteile und die gedankenlose Wiederholung leicht fasslicher Teile wie namentlich der Borten auf Kosten des Mittelfeldes. Perioden der Üppigkeit führten andererseits mit der Vergrößerung des Ganzen und der



Abb. 1. Koptisches Noppengewebe aus den Pyramiden von Akmin. (Coll. Jaekel)



Abb. 2. Älterer Bocharateppich mit einseitig aufgebauter Dekoration chinesischer Herkunft, unten Wellenmotiv, darüber Wolken geometrisiert. (Coll. Jaekel)

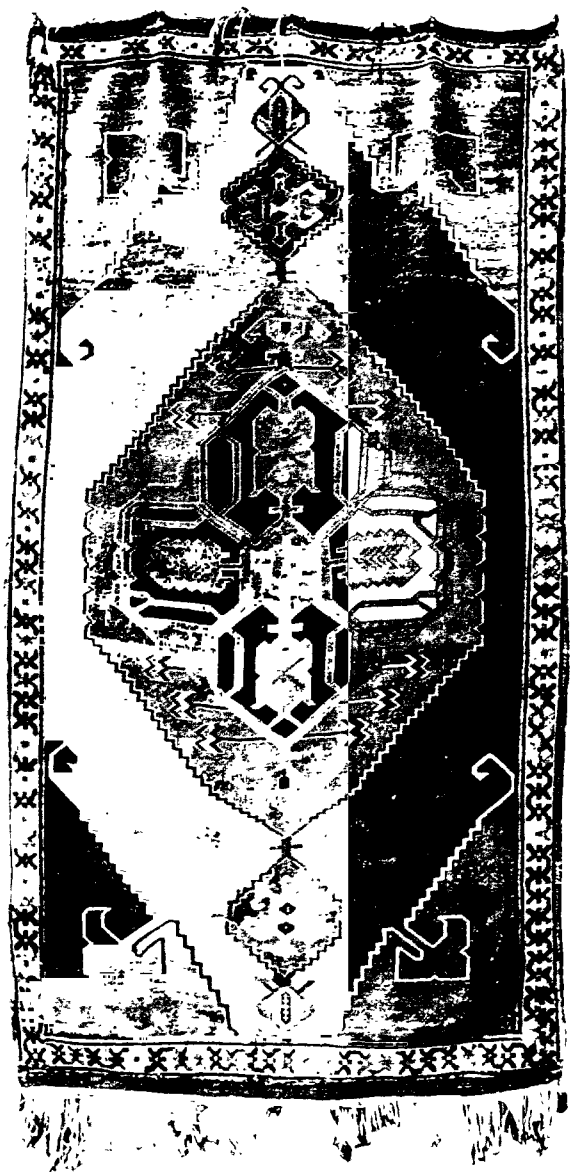


Abb. 3. Älterer sogenannter Medaillon-Teppich in Farbe und Stil eng verwandt mit XXIX, Abb. 8. (Coll. Jaekel)

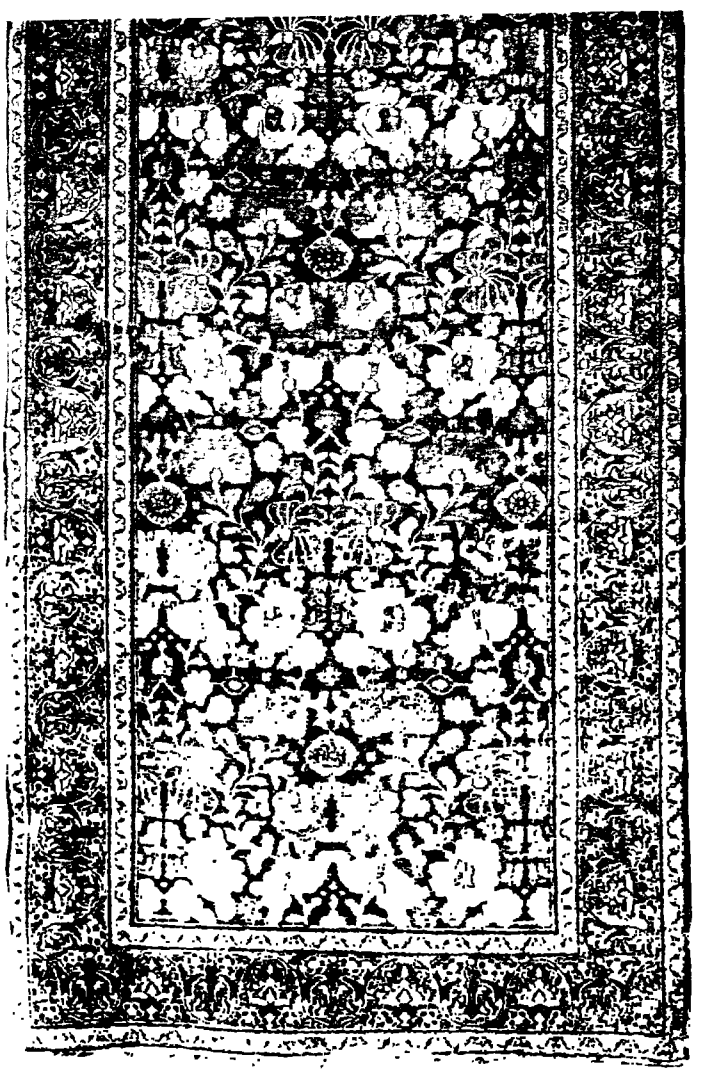


Abb 4. Persischer Teppich aus Chorassan mit reinem Blütendekor und hellenistisch stilisierter Borte. (Coll. Jaekel)

Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Verfeinerung der Knoten zur Füllung leerer Flächen mit neuen Bestandteilen und dabei vielfach zu einer Mischung verschiedenartiger Elemente und einer Verwaschung der Typen. Hierhin rechne ich also auch die seidenen und wollenen Tierteppiche Persiens.

Die vorstehende Einteilung schließt sich in der selbständigen Bewertung der Nomaden- oder Turkmenenteppiche an die Anschauungen englischer Forscher an, entfernt sich aber weit von der Einteilung Alois Riegl's[1], der nur zwei Typen gelten lassen wollte, einerseits die persischen Blumen- und Nomadenteppiche als persische vereinigte und andererseits die türkischen oder Smyrnateppiche als Einheit zusammenfaßte.

Die Betrachtung des dekorativen Schmuckes führte uns der Frage nach der Entstehung der Teppiche nur insofern näher, als wir wohl daraus den Schluß ziehen durften, daß der primitivste Teppichschmuck bei den Nomadenteppichen Zentralasiens zu suchen ist. Verliert sich nun schon der faktische Nachweis von Teppichen in den alten Kulturländern wie Persien in Zeiten, in denen wir bereits aus literarischen Angaben auf eine gewisse Entwickelungshöhe dieses Kunstgebietes schließen dürfen, so hört jede Möglichkeit auf, in die Prähistorie des Teppichs einzudringen, die wir höchstens bis zu nomadisierenden Stämmen Zentralasiens zurückverfolgen können. Ob diese den Teppich als solchen erfanden, ob er anderwärts schon vorher existierte und seine Herstellung nur durch den Verkehr bei ihnen angeregt wurde, bleibt zunächst eine offene Frage.

Nach einer Mitteilung von Birdwood, die, wie Riegl nachwies, offenbar auf eine ältere Angabe Wilkinsons zurückgeht, soll schon in Ägypten die Kunst der Teppichfabrikation bestanden haben. Nun beziehen sich diese Angaben allem Anschein nach auf die Stoffreste aus den Gräbern von Akmin und dürfen damit in die spät hellenistische und koptische Periode der ersten nachchristlichen Jahrhunderte versetzt werden. Andererseits betont Riegl, daß Knüpfteppiche auch in nordischen Ländern enstanden seien. Danach würden also Knüpfteppiche an ganz verschiedenen Punkten selbständig gefertigt sein, und es wäre kaum der Mühe wert, über die Entstehungsgeschichte des asiatischen Knüpfteppichs näher nachzudenken.

Zunächst stimme ich Alois Riegl[1] darin bei, daß die dem hellenistisch-koptischen Kulturkreise von Akmin in Ägypten entstammenden Gewebe (s. Taf. XXVII, Abb. 1) nicht als älteste Knüpfteppiche anzusehen sind. Stücke in meiner Sammlung wie auch z. B. das reiche Material des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin zeigen Gewebe dieser Art als Applikation auf Leinenstoffen, die offenbar Gewändern angehörten. Auf den leinenen Grund sind hier Wollfäden fortlaufend durchgezogen, derart, daß von jedem Stich an der Oberseite Schleifen als sogenannte Noppen vorragen und zusammen ein dickes, plüschartig vorragendes, teppichähnliches Gewebe bilden. Dieses hat aber weder seiner Entstehung noch seinem Zwecke nach etwas mit orientalischen Fußteppichen zu tun. Es dürfte aber an dieser Stelle interessieren, daß genau so in breiter Fläche gewebte Teppiche in Spanien angefertigt wurden. Ich erwarb vor kurzem aus dem Besitz eines deutschen Malers, der sie aus Spanien mitbrachte, zwei Teppiche, die genau in der oben angegebenen — ich will kurz sagen — koptischen Technik hergestellt sind. Einen derselben habe ich auf Taf. XXVIII, Abb. 5 abgebildet. Er zeigt in einem Mittelfelde vasenförmige Elemente mit Vögeln, Blumen und Ranken, und in der Borte unten den stilisierten Löwen von Léon und Castilien, der den Teppich in das fünfzehnte oder noch frühere Jahrhunderte verweist, darüber neben Blumen und Vögeln eigentümliche Elemente, die mich an die vielfach stilisierten Augen des Pharao in den koptischen Geweben erinnern. Ob dieser Ähnlichkeit eine innere Beziehung zugrunde lag, möchte ich freilich dahingestellt sein lassen. Jedenfalls entfernt sich aber dieser wie auch der andere dieser alten spanischen Teppiche meiner Sammlung soweit von dem Formenkreise orientalischer Knüpfteppiche, daß er ebensowenig wie jene spät-ägyptischen Funde mit den orientalischen Knüpfteppichen in irgenwelchen Konnex gebracht werden kann.

[1] Alois Riegl: Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891, pag. 53.

[1] Alois Riegl: Altorientalische Teppiche. Leipzig, O. Weigel Nachf., 1891. pag. 53.

Birdwood in Robinson: Eastern Carpets.

Wilkinson: The manners and customs of the ancient Egyptians. London 1878. Band II, p. 175.

Die gleiche Folgerung möchte ich aber auch ausdehnen auf die mit Noppen geknüpften skandinavischen Teppiche, die Riegl technisch mit den orientalischen Knüpfteppichen in Beziehung brachte (l. c. pag. 176). Bemerkenswert ist auch, daß der hier abgebildete spanische Teppich (Taf. XXVIII, Abb. 5) keine Spur von Abtretung zeigt. Er war also kein Fußteppich, sondern ein Wandteppich, und wäre auch zu ersterem durch die Weichheit seines Gewebes ganz ungeeignet gewesen. Das andere dieser alten spanischen Stücke ist allerdings abgetreten, aber das kann natürlich später geschehen sein. Gemacht und bestimmt waren sie ihrer Technik nach jedenfalls nicht dazu, als Fußteppiche zu dienen. Es wäre zweckmäßig, diese „Noppenteppiche" überhaupt nicht als Teppiche, sondern als Vorhänge zu bezeichnen und damit entsprechend der englischen klareren Bezeichnungsweise „Carpet" und „Rug" — „Teppich", „Knüpfdecke" und „Vorhang" schärfer zu unterscheiden.

Der orientalische Knüpfteppich unterscheidet sich bekanntlich von allen anderen Gewebsarten durch die Anknüpfung einzelner kurzer Fäden an ein einfaches Grundgewebe und dadurch, daß die vorragenden Enden dieser Knoten mehr oder weniger kurz abgeschoren sind. Das Grundgewebe ist ein grober sackartiger Stoff, dessen kräftige unter sich gleichartige Fäden rechtwinklig alternierend gekreuzt sind.

Die Eigenart liegt also in der Kombination zweier technischer Momente, der Einzelbindung und der gleichmäßigen Scherung. Das ist an sich schon eine sehr beachtenswerte Verbindung. Beide Momente stehen eigentlich in einem scharfen Gegensatz, denn dazu knüpft man doch nicht so mühsam Faden für Faden an, um diese nachher so kurz abzuschneiden, daß sie wie ein durchgezogener Faden aussehen zumal der Vorzug dieser Knüpfung eigentlich erst in der feinsten Ausarbeitung dieser Technik zur Geltung kam. Es will mir daher schon aus der Technik scheinen, daß die Abscherung keine primäre Bedeutung hat, daß sie erst nachträglich eintrat, nachdem die Knüpfung schon lange zur festen Gewohnheit geworden war.

Der Sinn und Zweck des Abscherens ist ja nun ohne weiteres verständlich daraus, daß der dekorative Schmuck das Muster umso klarer erscheinen läßt, je kürzer und gleichmäßiger die angeknüpften Wollfäden endigen. Wie wir nun die dekorative Ausschmückung der Teppiche für eine nachträgliche Erscheinung halten gegenüber einer primitiven Eintönigkeit, so werden wir auch die Scherung für eine Folge der zunehmenden Ausschmückung halten können. Wir kommen damit aber schon vom rein technischen Standpunkte zu der Vorstellung, daß die primitivsten Teppiche nicht nur ungemustert, sondern auch ungeschoren waren. Die ersten Teppiche werden auch wie alles im Anfang klein gewesen sein.

In der Technik ist die Not die Erfinderin oder sagen wir allgemeiner das Bedürfnis. Technische Errungenschaften entsprechen zunächst Gebrauchsbedürfnissen; ihre Ausschmückung ist eine Angelegenheit für sich, die mit dem ersten und nächsten Nutzen des Objektes in gar keinem Zusammenhange zu stehen braucht, wohl aber auf die Eigenart des Materiales Bezug nehmen muß. Fragen wir uns nun, welchen Gebrauchswert ein solcher primitivster Teppich gehabt haben könnte, so liegt ja ein wesentlicher Nutzen sehr nahe, dem Körper eine weiche, warme Unterlage zu bieten. Das war ein Zweck, der wohl großer Mühe wert war, namentlich für Nomaden, die in ihrem Zelt unmittelbar auf den kalten, harten Erdboden angewiesen waren und täglich zum Nachdenken darüber gedrängt wurden, sich ihr Lager weicher und wärmer zu machen.

Nun läßt sich zwar ein solcher Zweck schon dadurch erzielen, daß man mehrere Decken übereinander legt, aber jenen Nomaden lag ein viel besseres Vorbild für diesen Zweck vor Augen, nämlich die Felle, die die Jäger den erlegten Jagdtieren abgezogen hatten[1]. Die waren weich, warm und hatten eine solide Haut als Unterlage auf dem sandigen Boden. Wie wäre es nun, wenn der primitivste kleine, ungemusterte und ungeschorene, also langhaarige Teppich eine Art Fell sein sollte — die Imitation eines echten, das dem betreffenden Verfertiger versagt war? Ich glaube, die obigen Erwägungen drängen von

[1] Auch Riegl sagt in einer kurzen Fußnote seines oben zitierten Buches, daß die Anknüpfung der Fäden in dem Vlies der Schaffelle ein naheliegendes Vorbild gehabt haben könnte.

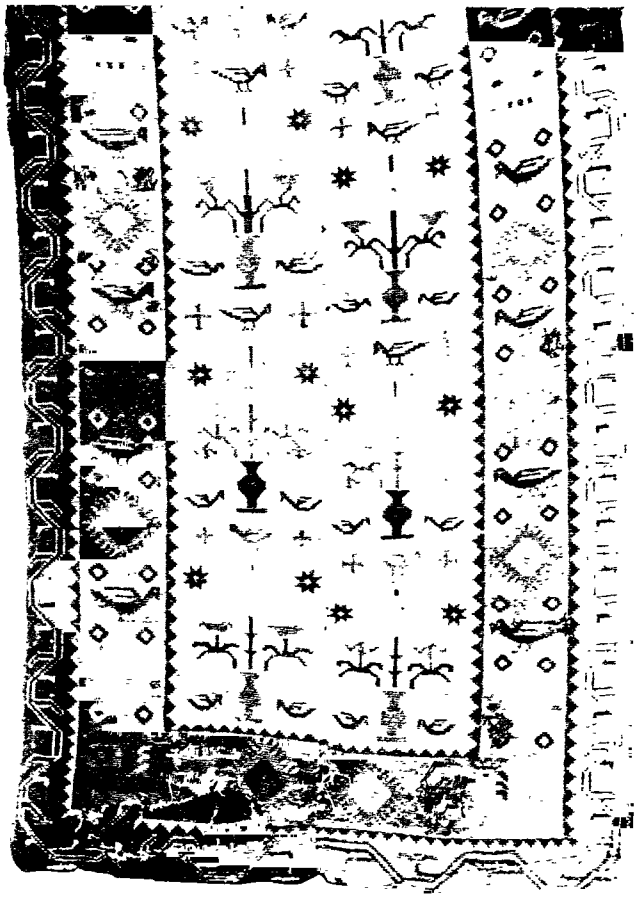


Abb. 5. Mittelalterlicher spanischer Noppenvorhang, vorwiegend in blauer und roter Farbe. (Coll. Jaekel)



Abb. 6. Kleiner Nomadenteppich mit einfachem geometrischem Muster. (Coll. Jaekel)

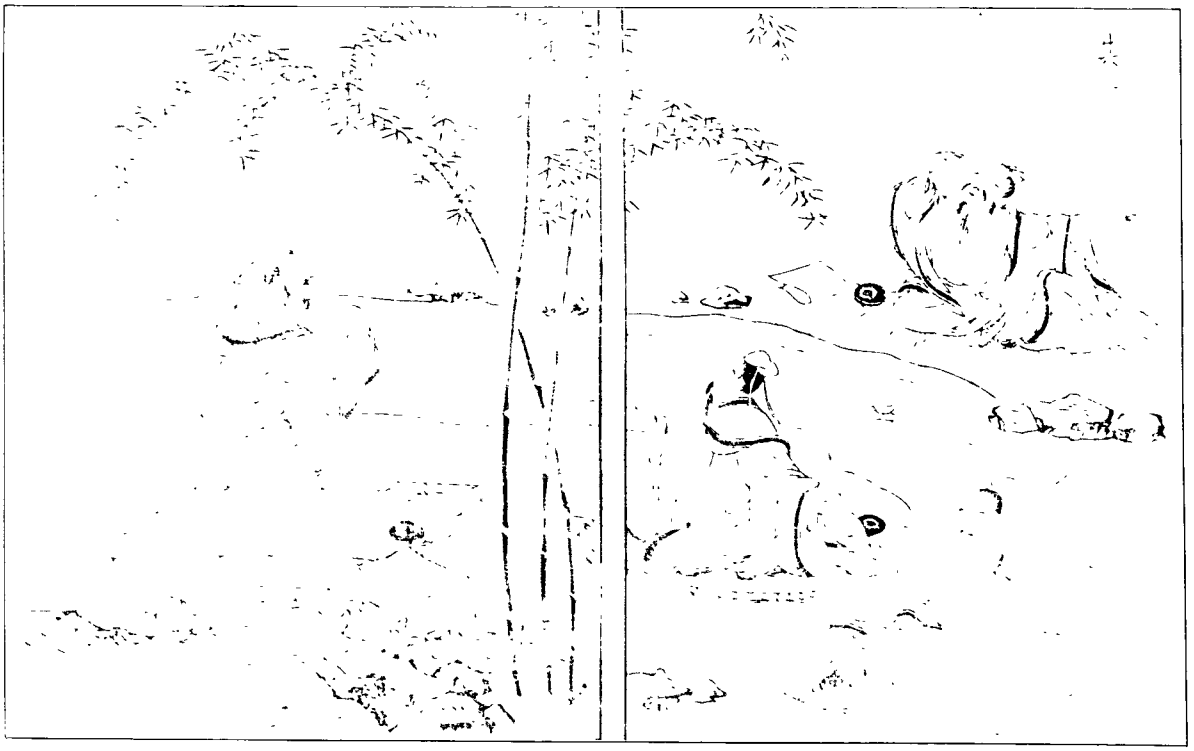


Abb. 7. Japanische Buchillustration nach einem alten chinesischen Vorbilde mit verschiedenen Formen primitiver Teppiche.

Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

selbst zu einer solchen Auffassung, und nur eine Frage bleibt dabei offen: Was soll die Leute veranlaßt haben, sich solche künstlichen Felle zu machen, da sie doch von der Jagd lebten und also Felle als Jagdtrophäen in ihr Zelt brachten. Aber dieses Bedenken scheint mir zu schwinden, wenn wir an dem Charakter des echten Felles als Jagdtrophäe festhalten. Als solche war sie dem Jäger als Besitz vorbehalten, und es scheint mir nun sehr nahezuliegen, daß die an dem Genuß dieser Jagdtrophäen nicht partizipierenden Mitglieder der Familie, vor allem die Frauen, sich einen künstlichen Ersatz für die Felle anfertigten. Die Männer als Jäger verbrauchten ihre Jagdtrophäen, und die darin nicht so glücklichen Frauen machten sich künstliche und dabei wärmere Felle, indem sie an ihre als Bodenbelag dienenden Decken lange Wollfäden knüpften.

Das war meines Erachtens der erste orientalische Teppich, der zunächst die nahe liegende Naturwolle der Schafe und Ziegen verwandte und so lange jedes dekorativen Schmuckes entbehrte, als lediglich der Zweck der Erwärmung des Bodens das echte Fell nachahmen ließ. Ob nun die Nachahmung wertvoller Felle, wie das des Tigers, Farbflecken in die Fläche brachte oder diese durch weibliches Schmuckbedürfnis selbständig verziert wurde, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls kamen dekorative Momente hinein, zuerst wahrscheinlich mit dem viereckigen Verlauf des Gewebes eine randliche Borte, dann allmählich ein belebender Schmuck des Mittelfeldes.

Nun waren zwei Möglichkeiten gegeben, das mühsam geknüpfte Muster klarer zu zeigen. Man konnte den Teppich, wenn er nicht zum Gebrauche diente, mit der Rückseite nach oben wenden und dadurch die dem Grundgewebe angeknoteten Fäden kurz und klar ihr Muster zeigen lassen. Dieser Typus scheint mir bis auf unsere Tage erhalten zu sein in dem Sumak-Teppich, der nun auf seiner Unterseite die lang heraushängenden Wollfäden zeigt.

Der andere Weg, bei dem die rechte Seite oben blieb, war aber die Abstutzung der Fäden. War aber damit einmal der Anfang gemacht, so mußte dieser Weg von selbst dazu führen, die Oberseite gleichmäßig zu scheren. Es ist beachtenswert, daß in den verschiedenen Teppich-Produktionsgebieten der Grad der Abscherung weiten Schwankungen unterliegt. Von den dicken vliesartigen Teppichen, wie sie Abb. 6 zeigt, den etwas dünneren Teppichen der Teke-Turkmenen, bis zu den ganz kurz geschorenen Ghiördes-Teppichen sind alle erdenklichen Abstufungen der Abstutzung zu finden. Es wäre auch zu prüfen, wozu meine Kenntnisse der geographischen Verbreitung der Einzelformen nicht ausreichen, ob die langwolligen Typen in ihrer Verbreitung noch vorwiegend an bestimmte Gebiete geknüpft sind.

Stellen wir uns nun nach diesen Erwägungen den weiteren Entwicklungsgang des angenommenen Urteppichs vor, so würden wir anzunehmen haben, daß mit der Zunahme des Wohlstandes und mit dem Beziehen fester Wohnsitze die Belegung des Bodens in breiteren Wohnungen die Dimensionen und den Schmuck der Teppiche günstig beeinflußte, daß wohl auch mit der Schaffung eines künstlichen, wärmeren Fußbodens der ursprüngliche Zweck des Fellteppichs an praktischer Bedeutung verlor. Mit dem Maße der Wertschätzung wurde die mühsame Arbeit geschätzter, so daß sie auch künstlerischem Sinn ein dankbares Arbeitsfeld bot.

Nun mögen mit der Zunahme technischer Feinheit lokal vorhandene Stilformen Eingang in die Teppiche gefunden haben. Wenn wir das Fellstudium des Teppichs noch bis in die Prähistorie zentralasiatischer Nomadenstämme hineinreichen lassen, so werden wir als ersten kontrollierbaren Zeitpunkt der Verwendung stilistischer Motive nach der von A. Riegl abgebildeten Darstellung[1] eines Teppichs auf der sassanidischen Silberschale etwa aus dem 6. Jahrhundert die späthellenistische Zeit annehmen dürfen. Namentlich in dem südlich gelegenen wärmeren Persien wird dabei die Freude an Blumen und Gärten pflanzliche und gärtnerische Motive bevorzugt haben. So mag schließlich aus dem primitiv geschmückten Nomadenteppich der spezifisch persische Blumenteppich entstanden sein,

[1] Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. Berlin 1895. (Fig. 3.) Ich bemerke übrigens dazu, daß ich die Datierung des hier beschriebenen Gebetteppichs für irrtümlich halte, da er seiner Zeichnung nach wohl kaum früher als auf das 17. oder 16. Jahrhundert angesetzt werden kann.

der, wie noch Abb. 4, Tafel XXVII, mit dem Blumenschmuck im Fond eine hellenistisch inspirierte, an unsere Renaissancestreifen erinnernde Borte vereinigt. Hier wird auch der mehrfach in der Literatur erwähnte[1] Gartenteppich des Königs Chosrus entstanden sein, der auch später als eigenartiger Nebentypus des persischen hier und da wiederkehrt, und von dem auch F. Sarre ein gutes Beispiel in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gebracht hat.

Wieder später mochten lebhafte Handelsbeziehungen mit China reichere Stoffe und fein dekorierte Seide nach Persien gebracht haben, und die Üppigkeit altperisischer Fürstenhöfe ließ wohl nun mit diesem Material die Teppiche entstehen, die zum Glanzpunkt dieser ganzen Kunstbetätigung geworden sind. Mit der Seide als Rohprodukt hatten chinesische Motive und ihre Stilformen in Persien Eingang gefunden, der dreiteilige Berg, der von spiralig stilisierten Wellen umbraust ist, hinter dem erst Schaum, dann Blätter und Zweige vorspringen, darüber der Drache in einem Feld, das mit wolkenartigen Gebilden erfüllt war. Dieses ganze Stilensemble wurde übernommen und, wenn ich mich des trivialen Ausdruckes bedienen darf, nach allen Regeln der Kunst ausgeschlachtet. Dieses Kapitel der Kunstgeschichte erscheint mir so reizvoll, daß ich es, wie gesagt, zum Gegenstand einer besonderen Darstellung machen will. Trotz mancher Mischung mit arabisch-mohammedanischen Stilformen lassen sich jene chinesischen Typen in unzähligen Modifikationen erkennen und in ihren Wandlungen bis in das Abendland verfolgen; vor allem erhielt sich der chinesische, in sich dreiteilige Berg, aber er blieb nicht wie in der chinesischen Vorlage auf die Basis gestellt, sondern er wurde nach oben und unten symmetrisch konstruiert und zum Mittelpunkt der ganzen Dekoration (Taf. XXIX, Abb. 8, Taf. XXVII, Abb. 3).

In dem Maße, wie nun jene Seidenteppiche wuchsen und im ganzen unübersehbar wurden, nahm die Ausschmückung der großen Felder zu. Die unverstandenen chinesischen Ornamente wurden zu Tieren und Blumen stilisiert und die Riesenfläche nun mit diesen neuen Bestandteilen dicht erfüllt. Von diesen Prachtstücken hat sich eine Anzahl bis auf unsere Tage erhalten, während von all den älteren Formen und Typen nahezu nichts erhalten zu sein scheint. Auch das bedarf namentlich hinsichtlich der ältesten Teppiche, die lediglich dem praktischen Gebrauch dienten und durch diesen vernichtet wurden, keiner Erklärung. Wenn wir aber jetzt jene seidenen Tierteppiche als älteste erhaltene zum Ausgangspunkt historischer Betrachtungen der Teppichkunde nehmen, so sollten wir doch nie außer acht lassen, daß sie die höchsten, durch Üppigkeit meist schon überladenen, aber nichts weniger als primitiven Typen der Teppichentwicklung darstellen. Von dem langen Wege, den diese intimste Kunst des Orients gegangen ist, liegt uns also im wesentlichen nur der absteigende Ast, die Dekadenz vor, in der hier und da große Künstler in kräftiger Erkenntnis alte Formenelemente zu neuer Wirkung zusammenschweißen, aber die große Masse gedankenlos einen Wert nach dem anderen in Spielereien vergeudet.

Nachschrift.

Nach Abschluß dieses Aufsatzes fand ich in einem alten japanischen Holzschnittwerke eine Reproduktion eines offenbar sehr viel älteren Gemäldes in chinesischem Stil, das gelehrte Männer oder Dichter zeigt, die auf primitiven kleinen Teppichen sitzen, die wohl dem ursprünglichen Typus derselben recht nahe standen und die oben vertretene Anschauung der Urform und des Urzweckes der Teppiche zu bestätigen scheinen (siehe Tafel XXVIII Abb. 7).

[1] Vgl. Neubauer und Orendi. Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Leipzig (Hiersemann) 1909. Seite 4.

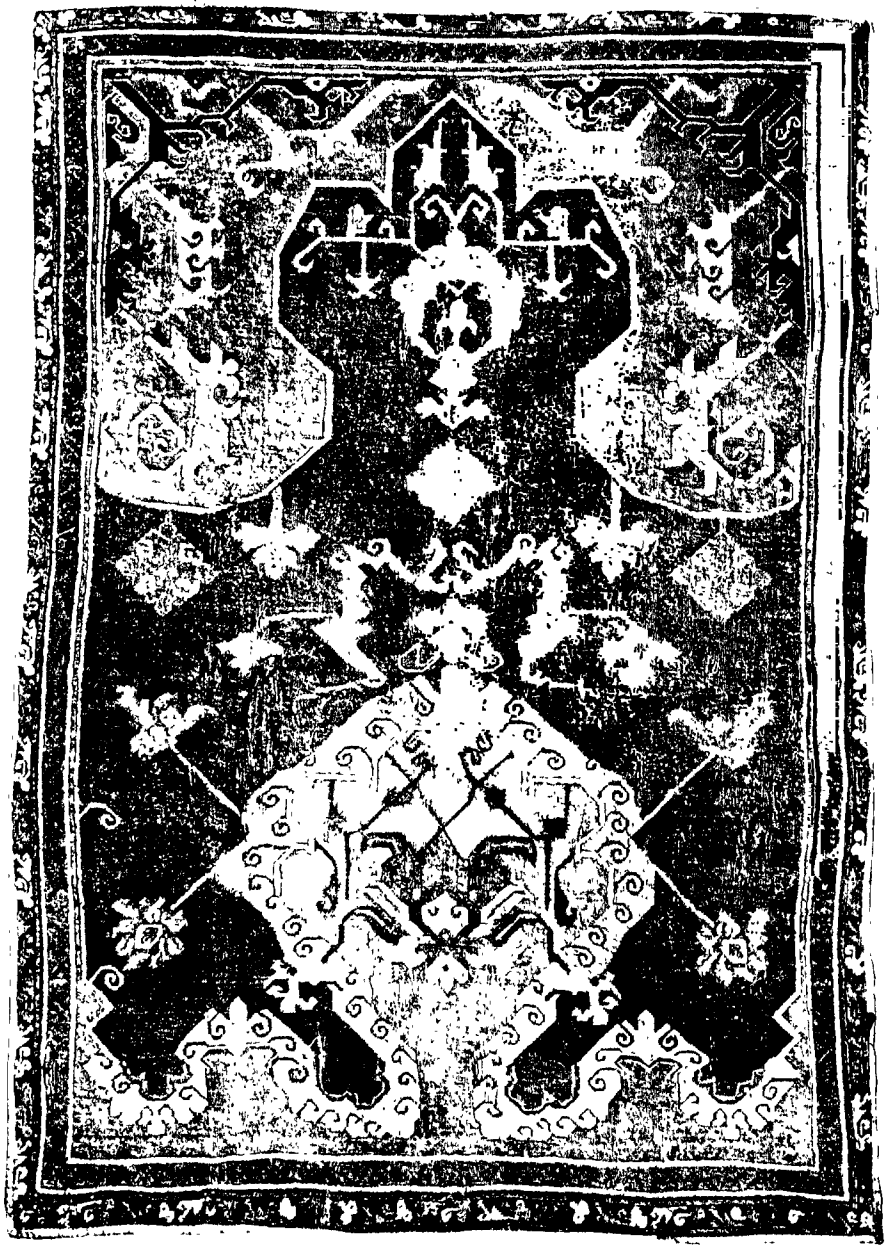


Abb. 8. Einseitig konstruierter persischer Gebetteppich im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Das Medaillon noch als chinesischer Berg mit Wellen und Wellenspritzern, darüber die Bergform wiederholt. (Aus W. Bode: Altpersische Knüpfteppiche.)

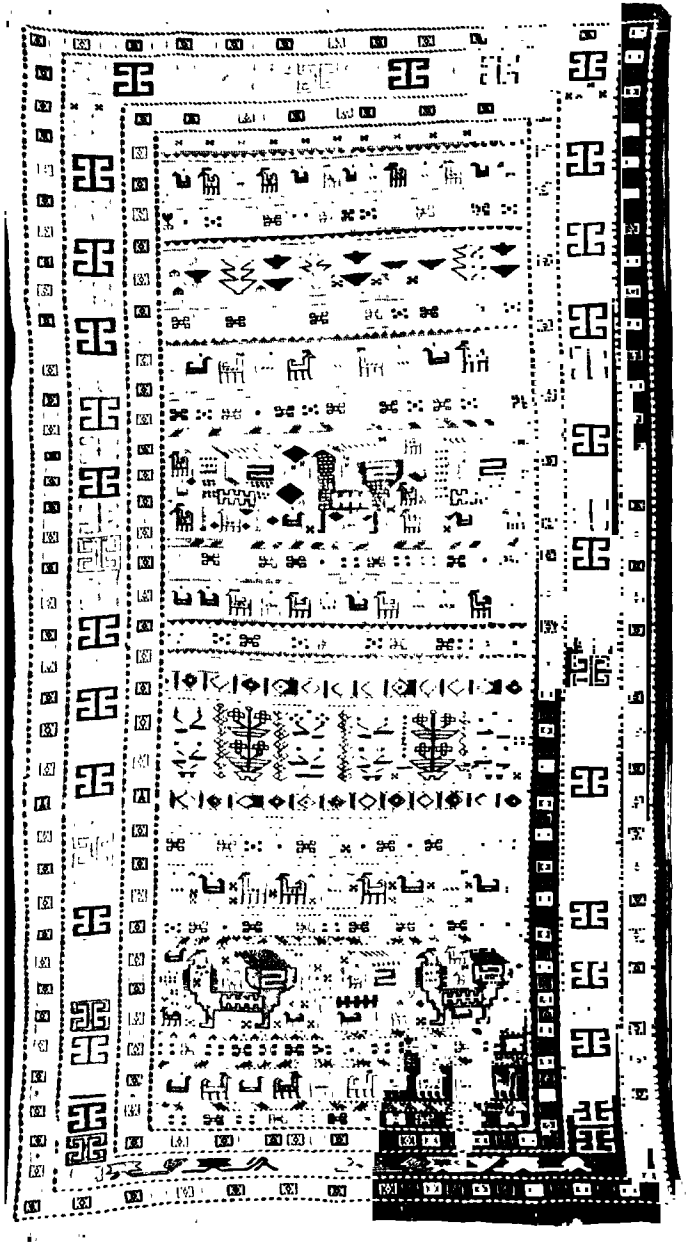


Abb. 9. Karadagh-Teppich mit primitivem Dekor des Nomadenteppichs. (Aus Neugebauer und Orendi, Handbuch der orientalischen Teppichkunde.)

Tafel XXIX

Die Gubâb-Hütten Nordsyriens und Nordwest-Mesopotamiens.

Von Ewald Banse-Leipzig.

Mit 1 Karte, und 10 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln (XXX—XXXI).

Wohl jedem im Norden Syriens und im Nordwesten Mesopotamiens Reisenden sind jene merkwürdigen Lehmhütten aufgefallen, deren nach oben verjüngte Form über runder Basis so gar nicht in das flache orientalische Milieu zu passen scheint (vgl. hierüber die Abbildungen auf der Tafel XXX). Kuppeln und Bildes sofort auf jene Gegend wird schließen müssen), dabei aber doch nicht in lokale Winzigkeit sich verlieren, so verdienen sie sehr wohl eine geographische Monographierung.

I. Ihre Verbreitung auf der Karte zu fixieren, ist gar nicht leicht, da die literarischen Quellen dem Gegenstand wenig Aufmerksamkeit schenken

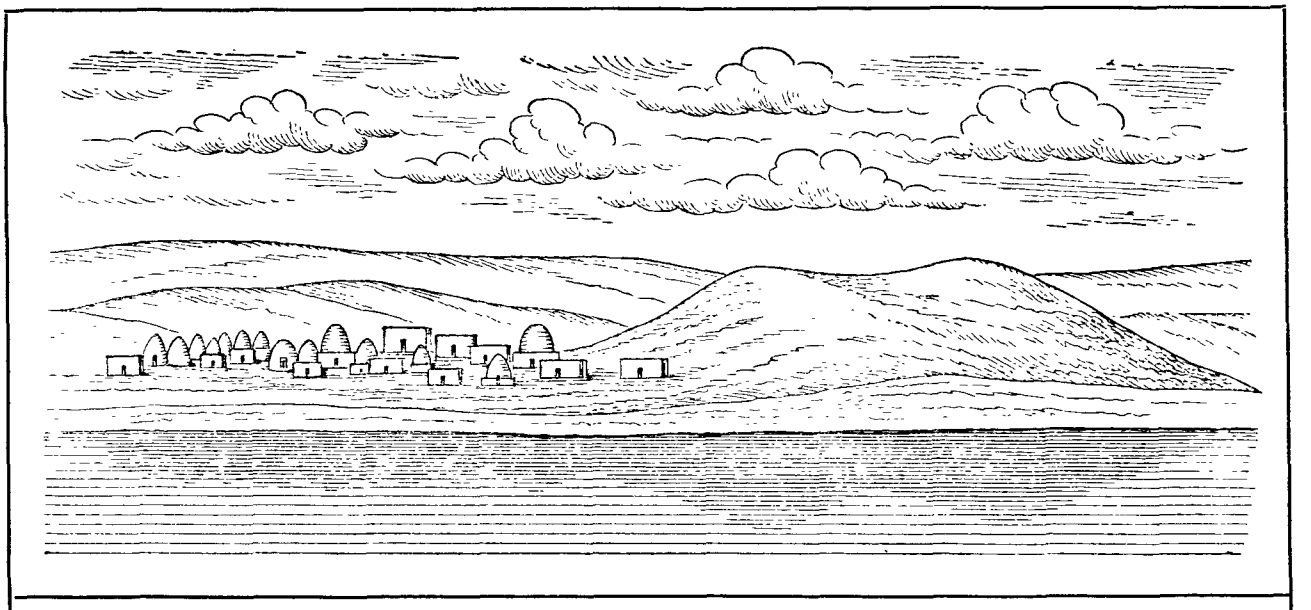


Abb. 58. Dorf und Hügel Tell hámmĕr am Euphrat.

Dome nennt sie Moltke, bee-hives (Bienenstöcke) Ainsworth, zuckerhutförmige Kuppeln Petermann; Sachau und Blanckenhorn vergleichen sie ebenfalls mit Bienenkörben, Oppenheim heißt sie bienenkorbartige Kuppelbauten, Ritter und auch ich in einer früheren Arbeit Kegel. Die Analogie des Bienenkorbes oder der Warze ist die besttreffende. Der arabische Name Gúbbĕ, plur. Gubâb (vulgärsyrisch úbbe, ubâb)=Kuppel unterscheidet nicht von den im ganzen Orient so verbreiteten rundlichen Kuppeln.

Da diese Gubâb für die genannten Landschaften ein sehr charakteristischer Bautyp sind (so daß man beim Anblick eines sie darstellenden orientalischen und sich meist in Allgemeinheiten ergehen. Am ausführlichsten sind noch Petermann, Sachau, Blanckenhorn und meine eigenen Tagebücher, aber ganz befreiend wirken auch sie nicht. Der sonst so tiefstechende Ritter hat das Fesselnde des Themas offenbar nicht erkannt und bringt nur wenige gelegentliche Notizen mit dem Mal des Zufälligen an der Stirn.

Es lassen sich vier Gruppen von Gubâb unterscheiden, die Südgruppe, die um Háleb, die von Sserûdsch und die der Harrân-Ebene.

1. Die Südgruppe. Ritter[1] (nach Forest

[1] Die Erdkunde 17². Berlin 1855. S. 1028.

und Squire), Sachau[1] und Baedeker[2] geben als südlichsten Ort mit Gubâb am Orontes übereinstimmend Tell Bîse an. Ich selber notierte aber bei der Bahnfahrt Berût—Háleb 1907 die ersten Bienenkörbe schon südlich von Homs, etwa mittwegs Kussaïr und Homs am Südostrand des Sees. Das nördlichste Gubâbdorf scheint nach Oberhummer Chan Schechun[3] zu sein. Zwischen beiden Punkten liegt noch eine Anzahl anderer Gubâborte, anscheinend aber nicht in großer Zahl. Am weitesten östlich findet sich nach Oppenheim Selmije[4]. Eine Exklave bildet außerdem fern im Südosten das Dörfchen Runtar[5] an der Nordgrenze des Antilibanus-Systems.

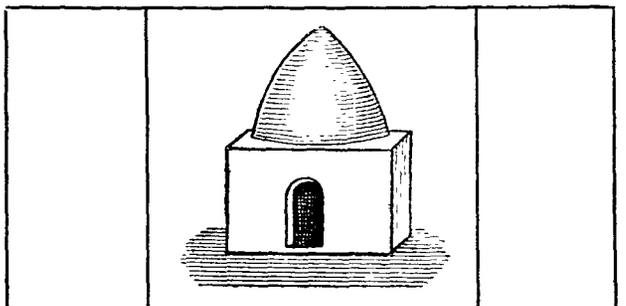


Abb. 59. Spitze Form der Gúbba.

Das Gelände der Südgruppe ist westlich des Orontes ein sehr zerschnittenes Berg- und Hügelland von 100 bis 200 m relativer Höhe[6]. Im Dschebel Arbaîn südlich von Hama herrschen senone Mergel, in den höheren Teilen auch Kalkmergel, Horn- und Sandsteine des Eocäns; Gubâb scheinen in ihm gänzlich zu fehlen. Westlich von diesem Gebirg zieht eine breite Basaltmasse südlich noch am See von Homs vorbei. Da ihre Blöcke ein bequemes Baumaterial bieten, so entbehrt ihr Bereich ebenfalls der Bienenkörbe. Östlich des Sees über Homs hinaus bis zum Uâdi il Assuad waltet flaches Land mit Alluvialboden vor, hier auch finden sich die ersten Gubâbdörfer. Nördlich des genannten Uâdi erhebt sich wieder zerschnittenes, anscheinend bis 200 m den Orontes überragendes Gelände, der Bezirk des Dschebel il Dschinn, der aus Senon und Basalt bestehen mag, mithin gutes Baumaterial liefert, so daß auch hier Kegelhütten offenbar fehlen. Erst gegen den 35. Parallel hin zeigen sie sich wieder; das Gestein ist hier nicht bekannt. Östlich von Hama streicht der um etwa 200 m den Orontes überragende Dschebel il Ala, dessen eocäne Hornsteine und Kieselkalke nebst zerstreuten Basaltfetzen die Gubâb ausschließen. Nördlich von Hama ist das Land flacher und streckenweise alluvial, hier auch stellen sich die Bienenkörbe wieder ein. Außerdem säumen manche den Schwemmlandstreifen des Orontes. — Es ergibt sich also, daß die Gubâbdörfer im wesentlichen an offene Landschaft gebunden sind, gebirgiges Terrain aber, mindestens soweit anstehendes Gestein herrscht, vermeiden. Die Exklave Runtar besteht nur aus wenigen Kegelhütten in fruchtbarer Alluvialniederung. Mir scheint, man kann aus ihrer augenscheinlich zufälligen Art schließen, daß sie von Auswanderern der Südgruppe angelegt ist.

2. Die Háleb-Gruppe. Hier ist ungefähr Kinnesrîn der südlichste Ort[1], im Südwesten beginnen die Bienenkörbe nach einer Notiz von Blanckenhorn mit den Dörfern Teftenâs, Marrat il Akuan und Ganatir[2]. Die von Iskenderûn kommenden Reisenden erwähnen westlich von Háleb keine Gubâb, in der Gegend von Helân sah ich aber noch einige westlich des Kuuêk. Nach Norden hingegen reichen die Kegelhütten ziemlich weit, da nach Petermann und Sachau im Kuuêktal erst Arterin[3] der letzte Ort mit ihnen ist. Im Osten verzeichnete ich 1907 Bisâă (östlich von el Bab) als letztes Dorf, das wenigstens z. T. aus Gubâb besteht. Im Südosten be-

[1] Reise in Syrien und Mesopotamien. Leipz. 1883. S. 64.

[2] Palästina und Syrien. 7. Aufl. Leipz. 1910. S. 342.

[3] O. u. Zimmerer, Durch Syrien und Kleinasien. Berl. 1899. S. 94.

[4] Bericht über eine im Jahre 1899 ausgeführte Forschungsreise in der Asiatischen Türkei. Z. Ges. Erdk. Berl. 1901. S. 75.

[5] Sachau, a. a. O. S. 52.

[6] Es kommt bei diesem Thema nur auf relative Höhenunterschiede an, auf den Gegensatz zwischen Gebirg und Ebene schlechthin.

[1] Oppenheim, a. a. O. S. 78.

[2] Grundzüge der Geologie und phys. Geogr. von Nord-Syrien. Berl. 1891. S. 50.

[3] Reisen im Orient. II. Band. Leipz. 1861. S. 16. — Reise in Syrien. S. 454.



Abb 1. Bauweise im Städtchen Ânâ (Nach Originalaufnahme von Ewald Banse.)



Abb. 2. Euphratlandschaft bei Ânâ. (Nach Originalaufnahme von Ewald Banse.)



Abb. 3. Profil des rechten Ufers des Euphrattals bei Ânâ. (Nach Originalaufnahme von Ewald Banse.)



Abb. 4. Bewässerungsräder (Naûra) bei Hadîsa am Euphrat. (Nach Originalaufnahme von Ewald Banse.)

Nachdruck verboten

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

sitzt Sfire[1] noch welche; identisch mit ihm ist vielleicht Helfers Sfri[2]. — Innerhalb dieser Grenzörter sind Gubâbdörfer die strenge Regel der menschlichen Siedelungen! Sie alle einzeln aufzuführen hat deshalb keinen Zweck. Doch sei nicht verschwiegen, daß sich auch einige Flachdach-Dörfer vorfinden, so z. B. Chalise[3] (NNE. von Háleb), dessen Wohnstellen aus erdgegrabenen viereckigen Vertiefungen bestehen, auf die Matten oder Decken gelegt werden, wenn man sie zum Winter bezieht.

Das Gelände der Hálebgruppe ist viel einheitlicher als das der Südgruppe und enthält deshalb auch die Gubâb in weit größerer Zahl und gleichmäßigerer Verteilung. Es besteht aus einem leichtwelligen Hügelland, das sich im allgemeinen gen Mittag und im besonderen von West und Ost zur Kuuêkniederung abdacht, übrigens ohne daß die Höhenunterschiede auch auf große Entfernungen hin 100 m überschreiten. Den Boden bildet Kalk, der vorwiegend dem Jungmiocän angehört und auf den flachen Kuppen vielfach in kleinen Blockfeldern ansteht, während die Mulden und damit der größte Teil der Gegend von seiner Verwitterungserde und den Alluvionen der Bäche überkleidet werden. Wo im Westen des Kuuêk das Gelände etwas eifriger ansteigt und fleckenweis von Basalt übergossen ist, da bleiben sofort die Bienenkörbe weg. Also ebenfalls hier sind sie eine Erscheinung der Alluvialebene, wenn auch immer noch nicht allzu grell ausgesprochen.

Östlich der Hálebgruppe bergen die Dörfer Dēr Hafir[4] und Abu Hanija[5] noch Gubâb. Im Nordosten zeigen sich die Kegel wieder in Ṛanama, vor dreißig Jahren dem letzten festen Ort am Ssadschur gen Morgen, indem sie mit Zelten vergesellschaftet sind, und in dem gegenüberliegenden Karataschli, das auch Flachdächer besitzt.[6] Die Bienenkörbe hängen hier also am Alluvium des Flusses und sind fast eine Zufälligkeit, wie das Vorkommen von anderen Häusern beweist. Daß sie zwischen der Hálebgruppe und diesen beiden Ssadschurdörfern fehlen, liegt wohl an der großenteils senonen, manchmal sogar basaltischen, dabei ziemlich zerschnittenen Bodenbeschaffenheit. Viele Dörfer zwischen dem Ssadschur und dem Örtchen Dschoban bag, das Aṛterin etwas näher liegt als Ṛanama, bestehen nach Petermann aus Basaltsteinen[1]. — Im Euphrattal gab es in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zwischen Bîredschik und Dēr e' Sōr keine einzige feste Siedelung.[2] Jetzt hat sich das etwas gebessert. 1907 fand ich am Tell hámmăr ein Dorf mit Gubâb und wenig nördlich davon ein zweites,

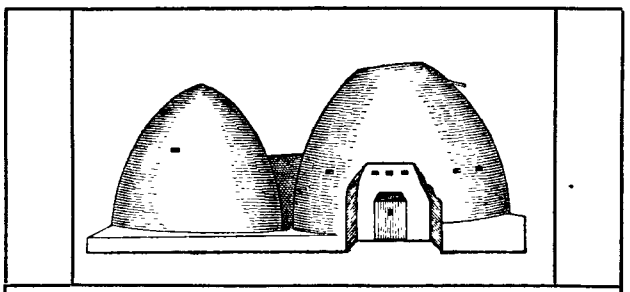


Abb. 60. Duppel-Gúbba im Dorfe Kúrdi (nördlich von Tell hámmĕr).

Kurdi. Ob es im Euphrattal noch andere Gubâbsiedelungen gibt, läßt sich aus der Literatur nicht ermitteln. Die fruchtbare Landschaft zwischen dem Euphrat und Ssadschur besteht ganz aus Senon und besitzt ein sehr bewegtes Antlitz. Kegelhütten scheinen in ihr gänzlich zu fehlen.

3. Die Sserûdsch-Gruppe. Sie ist ganz hervorragend individualisiert. Sserûdsch ist ein Becken aus fettem, rotem Zersetzungslehm und wird von kreidekalkigen Höhen umschlossen. Auf jene lockere Bodenart sind nun die Gubâb beschränkt, dabei aber in einer Menge entwickelt wie in keiner der anderen Gruppen, soll doch Sserûdsch einige hundert Dörflein zählen. Einzelbelege sind wegen der klaren Umgrenzung weniger erforderlich.

4. Die Harrân-Gruppe. Im Belichtal war vor dreißig Jahren Tell el abjad das südlichste

[1] Ritter, a. a. O. S. 1698.
[2] Nostitz, J. W. Helfer's Reisen in Vorderasien usw. Leipz. 1873. I, S. 169.
[3] Blanckenhorn, a. a. O. S. 52.
[4] Sachau, Am Euphrat und Tigris. Leipz. 1900. S. 146.
[5] Sachau, Reise in Syrien. S. 133.
[6] Ebda. S. 159.

[1] A. a. O. S. 359.
[2] Nostitz, a. a. O. S. 241.

Dorf mit festen Behausungen[1]; es bestand zur Hälfte aus Bienenkörben. Bis Urfa besitzen alle Dörfer Gubâb[2]. Da diese ganze Landschaft eine fruchtbare Alluvialebene ist, so zeigt sich auch hier wieder die Gebundenheit der Kegelhütten an solche Bodenform! Im Westen bildet der kahle Kalkzug des Nimrûd dar eine feste, gubâbfeinde Grenze, im Norden randen kalkige und basaltische Höhen die Ebene, im Osten der Kalkkarst des Tektek dar. Nur im Süden setzt sich die Harrân-Ebene ununterbrochen fort bis zum Euphrat. Das Fehlen der Gubâb hier wird aber nur durch das Fehlen fester Siedelungen gegenüber den Beduinen überhaupt bedingt. Merkwürdig ist nun, daß im nordöstlichen Teil der

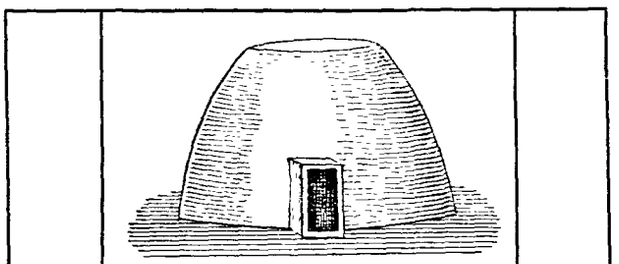


Abb. 61. Stumpfe Form der Gúbba.

Niederung die Zuckerhüte nicht vorzukommen scheinen. Das liegt vielleicht daran, daß die dort wohnenden Leute aus dem nördlich dicht benachbarten Gebirge leicht Basalt zum Hausbau holen können. Und ich habe die Erfahrung gemacht, daß die Nordmesopotamier (vielleicht ist es auch anderswo so) bei gleicher Wahl zwischen Lehm-, Kalk- und Basaltmaterial gemeinhin das letzte vorziehen; vermutlich deshalb, weil der Basalt in Blöcke und Stücke verwittert, die keinerlei Bearbeitung bedürfen, um unter Benutzung von Erde zu Hauswänden gehäuft zu werden. Tell Merdsch[3] ist wieder eine launische Ausnahme, erklärbar vielleicht dadurch, daß Dörfler aus dem Westteil der Ebene sich dort im Nordosten niederließen und die altgewohnte Gúbbéform nicht missen mochten.

Exklaven sind ferner noch Haidar Achmed[4] und Tscharmelik[1], beide anscheinend in kleinen Alluvialebenen innerhalb von Kalkgebiet gelegen. Ganz im Norden besitzen noch Gubâb die beiden Dörfer Tetrisch und Ḳasköi[2], die auch in ziemlich ebenem Gelände liegen mögen. Sie sind wohl die nördlichsten Ausläufer der Gubâbform.

II. Ist nunmehr die Verbreitung des merkwürdigen Bautypus eruiert, so sei jetzt die Form der Gubba selber betrachtet. Es gibt zwei verschiedene Arten. Die eine beginnt unmittelbar am Boden als Bienenkorb, sie ist wohl die ursprüngliche. Die andere hat einen quadratischen Untersatz, dessen Höhe von etwa einem Fuß bis zu 2 m schwankt, und erst darüber die Kegelform, die mithin nur noch die Rolle des Daches spielt (s. Abb. 59). Das Baumaterial besteht nach Petermann[3] in Arterin aus Stein und Lehmziegeln, nach Helfer[4] in Sfire aus Luftbacksteinen, nach Sachau[5] in Tell Bîse ebenfalls aus ungebrannten, mit strohgemischtem Lehm überklebten Ziegeln, ich selber fand festverbackenen Sand und Kamelmist, jedenfalls nennen alle fast übereinstimmend ein beim Bau weiches, plastisches Alluvialmaterial. Die Farbe ist nicht überall gleich, was mit den mineralischen Verschiedenheiten der Erde in Verbindung stehen mag. Blanckenhorn nennt die Gubâb von Marrat il Akuan weiß, die von Ganatir grau, Oberhummer die von Taijibe (zwischen Hama und Chan Schechun) hellgrau, die von Murer (südl. von Háleb) weiß, mir schien ein fahles gelbgrau die gemeinste Färbung, die mit dem Wechsel der Beleuchtung von Nebelblässe bis in Kupferton übergehen kann. Der Fußboden wird, wie ich stets sah, von festgestampftem Kamelmist gebildet. Viele Gubâb besitzen nur eine niedrige Tür als Lichtquelle, die manchmal hinein-, oft aber auch aus der Wand herausgebaut ist, häufig sind aber auch kleine Löcher in den Mauern angebracht. Die Höhe der Gebäude schätzte Oberhummer[6] in Taijibe auf 3—4 m, den Umfang an der Basis auf kaum mehr als 10 m. Der Raum

[1] Sachau, Reise. S. 229.
[2] Ebda. 215.
[3] Petermann, a. a. O. S. 352.
[4] Ebda. S. 357.

[1] Ritter, Die Erdkunde X. Berl. 1843. S. 957 (nach Moltke).
[2] Schläfli, Reisen in den Orient. Winterthur 1864. S. 22.
[3] A. a. O. S. 16.
[4] Bei Ritter, Die Erdkunde 17[2]. S. 1698.
[5] Reise in Syrien. S. 64.
[6] A. a. O. S. 93.

im Innern bleibt stets ungeteilt; vergrößert sich die Familie, so werden ein oder mehrere Bienenkörbe an den ältesten angebaut, so zwar, daß alle miteinander kommunizieren (s. Abb. 60). Zuweilen und durchaus nicht allgemein kommt es vor, daß solch eine Gubâbfamilie von einer viereckigen Mauer eingefriedigt ist, wie es Sachau[1] in Chan Tuman (südl. von Háleb) beobachtete und Blanckenhorn in Marrat il Akuan.[2] Eine ganz eigenartige Anlage von Gubâbdörfern, die von niemand sonst erwähnt wird und auch von mir nirgends beobachtet wurde, beschreibt Helfer[3] von Sfire, die nämlich, daß die Kegelhütten dicht zusammengedrängt in eine kreisrunde „Straße" gestellt seien, in deren Mitte man das Vieh eintreten läßt, „eine allgemeine Bauart hiesiger Dorfschaften nach der Wüste zu". Es handelt sich dabei ganz offenbar um ein Schutzbedürfnis, daß nur für die äußersten Vorposten der Seßhaftigkeit erforderlich war und heute vielleicht gar nicht mehr ist. Wichtig ist noch, daß die Baumeister der Gubâb die Weiber sind[4] — woraus die Leichtigkeit des Baues folgt —, interessieren wird männiglich die feste Versicherung, daß keine Behausung so viele Wanzen zu enthalten vermag als diese Lehmkuppeln. — Nicht unwesentlich scheint mir meine Beobachtung, daß die Gubâb westlich des Euphrat oben spitz zulaufen, östlich aber (von Tell hámmĕr an) häufig abgeflacht sind, so daß sie Kegelstümpfen gleichen! (Abb. 61.) Ob diese Unterscheidung allgemein gültig ist, weiß ich nicht; in der Literatur findet sich nichts darüber. — Im Ort Sserûdsch sah ich einen Chan, der aus einer langen, gradmauerigen Zimmerflucht besteht, während das Dach aus lauter dicht aneinander schließenden Lehmkegeln gebildet wird (s. Abb. 62). — Zu fernerer Kennzeichnung der Gubâb mag die Bemerkung dienen, daß Reichere gern in Kastenhäusern zu wohnen scheinen.

Genetisch betrachtet ergibt sich also vielleicht folgende Entwicklungsreihe der Gubâb. 1. Die älteste und reinste Form ist der einfache vom Erdboden an beginnende Bienenkorb. 2. Etwas komplizierter ist die gleiche Art mit abgeplattetem Stumpf. 3. Es folgt die auf einen sehr niedrigen viereckigen Untersatz gestellte Gúbbĕ, die dem bekannten Zahn der Zeit vielleicht besser widersteht. Die nicht fernliegende Erhöhung des Sockels zu Mannshöhe macht das Gebäu komfortabler. Die Kegelform schrumpft zum bloßen Dach zusammen.

III. Die Ursache der Gúbbĕform. Moltke meinte bei Gelegenheit von Tscharmelik, der Grund läge darin, daß in dem flachen Land Baum und Gestein zum Dachbau fehlen. Ainsworth dachte (bei Sserûdsch) auch „apparently from want of wood".[1] Oppenheim[2] schreibt von einem „Bedürfnis, auch ohne stützendes Holz eine

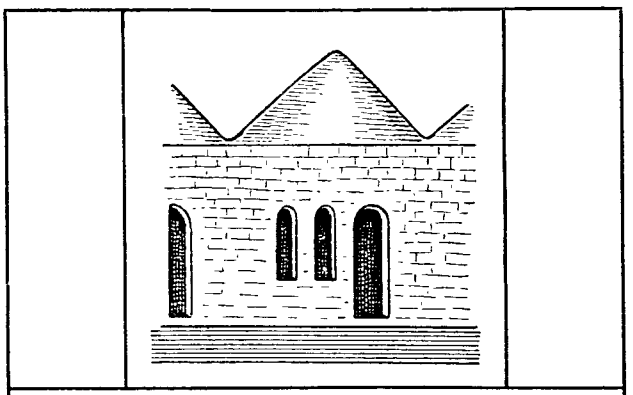


Abb. 62. Gewöhnliche Häuserform mit Gúbbadächern (Chan von Sserûdsch).

Wohnung zu schaffen, die durch starke Regenmassen nicht zu großen Schaden leidet". Falsch rät sicherlich Ritter, wenn er von Chan Tuman (augenscheinlich nach Squire) sagt, die Gubâb seien „ein Beweis heftiger Regengüsse in diesen Gegenden".[3] Während Oberhummer von Taijibe vielleicht nicht unrichtig glaubt, die Bauart scheine Kälte und Wärme gleichmäßig abzuhalten, beobachtete ich in Kurdi, daß die Leute sommers in Zelten daneben schliefen und die Gubâb nur im Winter bewohnten, freilich waren sie mehr Nomaden als Bodensassen.

Die Ursache der Gúbbĕform muß sich von der Art ihres Vorkommens ableiten lassen. Vorwiegend ebene Striche mit Alluvialboden, auf denen

[1] Reise, S. 104.
[2] A. a. O. S. 50.
[3] A. a. O. (bei Ritter) S. 1698.
[4] Sachau, Reise S. 65.

[1] A Personal Narrative of the Euphrates Expedition. Lond. 1888. Vol. I, p. 205.
[2] A. a. O. S. 75.
[3] Die Erdkunde, 17². S. 1589.

festes Gestein und aus klimatischen Ursachen natürlicher Baumwuchs fehlen (höchstens am Orontes, Kuuêk und Kara kojun in dünnen Uferstreifen flüstert). Daraus folgt zwingend, daß die Gúbbĕ gebaut wird, einmal um Steine nicht von fernher schleppen zu müssen — ein bei der Bequemlichkeit und Armut des Orientalen ganz einleuchtender Grund —, und zweitens, um ohne Holz ein Dach aufführen zu können. Ich kenne kein Beispiel, wie man diese Aufgabe anders sollte lösen können. Im südlichen Orient und in Binnen-Iran ist in der elendesten Oase das Legen der Bedachung eine Kleinigkeit, da nirgend die Dattelpalme fehlt, im nördlichen Orient gehört ebenfalls nicht viel Scharfsinn dazu, weil meistenorts die graustämmige Pappel vertreten ist. In dem Gürtel, dessen Ausdehnung die vier Gubâb-Landschaften besticken, fehlen in den Ebenen diese beiden Hauptnutzbäume des Orients[1], er ist eine baumarme Zwischenzone, die der Wintermilde des Dattelklimas und der Feuchtigkeit des Pappelklimas gleichmäßig enträt. In den Basalt- und Kalkstrichen desselben Gürtels kann man leicht Häuser errichten ohne die beiden Bäume, da zur Herstellung so kleiner Decken, wie sie die dortigen Wohnwürfel tragen, Knüppel genügen. So ist also der Gúbbĕtyp tatsächlich klimatisch bedingt, wenn auch nicht so handgreiflich, wie der Anfang des gegenwärtigen Satzes zu behaupten scheint.

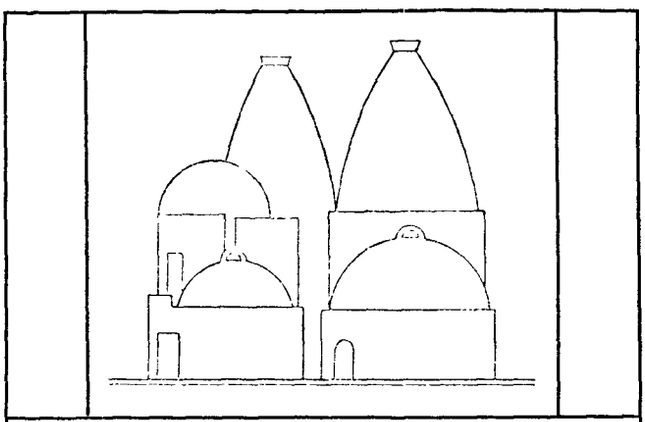


Abb. 63. Altassyrische Gubâb (nach Layard).

IV. Mit der Ursache hängt in etwas zusammen die Frage: sind die Gubâb eine ethnographische Charakterform? Gehören sie einem Volke zu eigen? Die Südgruppe wird von arabisch sprechenden Leuten bewohnt; im zweiten Jahrtausend v. u. Z. erstreckte sich das Bereich der Hetiter bis in die Gegend des Homs-Sees, später gesellten sich ihnen die Aramäer. Andere Volkseinwanderungen sind nicht nachzuweisen, wohl aber ist das Seßhaftwerden mancher arabischen Bedu, namentlich in den letzten hundert Jahren, anzunehmen. Mit der Háleb-Gruppe verhält es sich ähnlich, nur daß hier das Hetiterelement eine größere, das aramäische eine kleinere Rolle spielen wird wie dort. Außer arabischen Niederlassungen kommen hier seit Jahrhunderten türkmênische dazu. Die übliche Sprache ist das Arabische und erwähnt sei, daß nach Petermann[1] die arabischen (besser die arabisch sprechenden) Fellahîn bis Arterîn, also dem letzten Gubâbdorf, reichen (nach Sachau[2] sogar bis zu dem 10 km weiter nordöstlich gelegenen Tell Ar), hinter dem Türkmên und Kurden beginnen. Die Bauern von Sserûdsch sprechen kurdisch und bezeichnen sich auch als Kurden, gleiches gilt nach Petermann[3] von den Exklaven Haidar Achmed und Tscharmelik, sowie von Tetrisch und Ṛasköi[4]. Gleichwohl werden sie einer breiten Hetitergrundlage nicht entbehren. In der Harrân-Gruppe herrscht wieder ganz ausschließlich die arabische Sprache. Die Volksmischung mag hier hauptsächlich hetitisch-arabisch-türkmênisch sein. — Das einzige Rassenelement, das in keiner der vier Gruppen zu fehlen scheint, ist das hetitische. Aber es wäre doch vorschnell, deshalb die Gubâb als hetitisches Gut zu betrachten, vielmehr ist anzunehmen und durch die Tatsachen auch als belegt zu erachten, daß in diesem Ländergürtel aus den genannten klimatisch-pflanzengeographischen Gründen jede nicht geldreiche Rasse Gubâb wird entwickeln müssen.

V. Zum Schluß ist noch ein Blick zu werfen

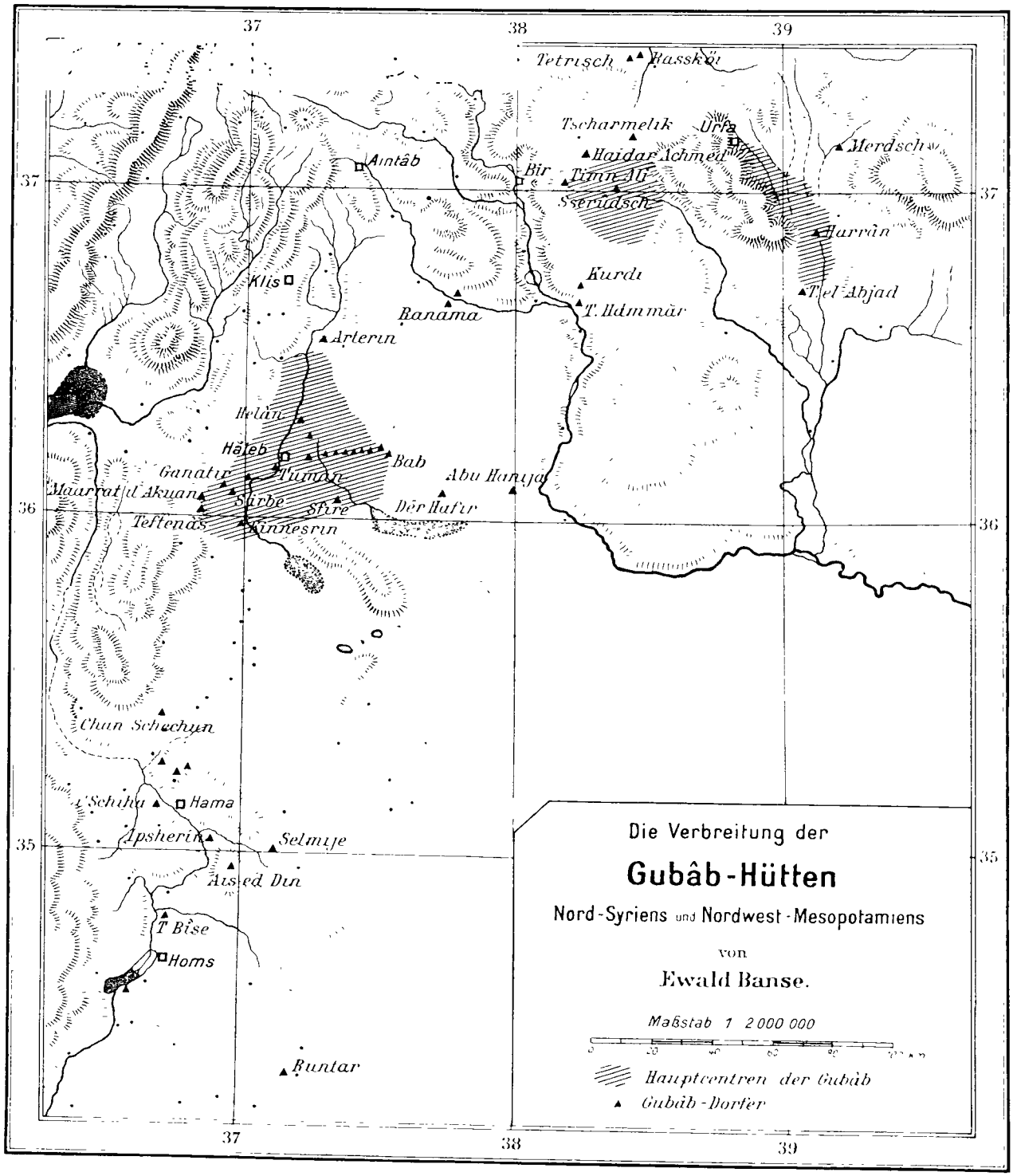
[1] Höchstens die Pappel kommt in einigen angepflanzten Exemplaren vor.

[1] A. a. O. S. 16.

[2] Reise, S. 454.

[3] A. a. O. S. 357.

[4] Nach Schläfli, a. a. O. S. 22, schließe ich das aus der beschriebenen Kopftracht der Frauen.



Nachdruck verboten.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

auf das Alter der Gubâb. Aus ihrer geographischen Bedingtheit läßt sich schließen, daß man solche Bienenkörbe schon vor Jahrtausenden gebaut hat, ja daß sie, nur ein einziges Baumaterial erfordernd, technisch auf einer sehr niedrigen, primitiven Stufe stehen. Dann wären sie als eine Resterscheinung aufzufassen, die früher vielleicht sogar weiter verbreitet war, eine Annahme, welche sich auch durch einen tatsächlichen Beleg stützen läßt. In Kújundschik (Ninive) grub nämlich Layard 1849 ein Basrelief aus, auf dem ein Dorf mit Kuppel- und Zuckerhut-Hütten dargestellt ist (s. Abb. 63). Diese Kegel darf man wegen ihrer Schlankheit nicht mit Bienenkörben vergleichen, sie sehen aus wie stilisiert und sind sicher leichter zu bauen als die heutigen, können also auch schon deshalb die Urform der letzten sein. Nun erhebt sich die Frage nach der Lokalität dieser Urkegel. Es handelt sich in der Serie von Basreliefs um den Bau von Plattformen für Paläste und um das Hinaufschaffen der Riesenstiere. Auf dem Bilde hantieren Arbeiter mit Karren und anderen Gerätschaften, um Balken fortzubewegen. Es ist also anzunehmen, daß die Örtlichkeit nicht allzu weit von Ninive entfernt liegt. Das Dorf schmiegt sich an den Fuß einer Bergreihe an, von der ein munterer, allem Anschein nach nie versiegender Bach durch die Ebene schlängelt und auf deren Hang drei Arten von Bäumen wachsen, die Layard[1] für Weinstöcke, Feigen und Granatbäume (?) hält. Vermutlich ist eine Landschaft aus den Vorbergen des Zagros nördlich von Môssul abgebildet, wo Ebene und Bergketten sehr unvermittelt in stumpfem Winkel aneinander stoßen. Das Relief scheint also zu beweisen, daß die Gubâb einst auch über den Nordosten des Zweiströmelandes verbreitet waren, wenigstens dort, wo flache Alluvialebenen vorherrschen.

Ja, ihre Verbreitung ist noch größer. Nämlich im südlichen Turkestan finden sich sowohl in Sicht der Nordketten Chorassans als des Hindukusch ebenfalls Bienenkorbhütten, und zwar in schlanker wie in bauchiger Ausführung. Jaworskij[1] erklärt sie für versteinerte Jurten, indem die turkmênschen Usbegen beim Übergang vom Nomadentum zur Seßhaftigkeit wenigstens die Form ihrer Zelte beibehielten. Dieses Seßhaftwerden ging erst vor einem guten halben Jahrhundert vor sich und der Russe scheint sagen zu wollen, daß hier erst seitdem die konische Hausform aufkam. Ob das so ist, weiß ich nicht, da ich mich in außerorientalischer Literatur nicht auskenne. Nur soviel will ich noch anmerken, daß die klimatisch-pflanzengeographischen und die geologischen Bedingungen des Hausbaus dort ähnliche sind wie in den betrachteten Gubâb-Landschaften: Alluvialebenen ohne Baumwuchs. Es wäre fesselnd, eine kleine Untersuchung anzustellen über das Alter der südturkestanischen Kegelhütten.

[1] Niniveh und Babylon. Leipz. 1856. S. 88.

[1] Reise der Russ. Gesandtschaft in Afghanistan usw. Jena 1885. I, S. 139.

Über Technik und Ökonomie des japanischen Kunstfleißes.

Von E. A. Heber-Baden (Schweiz).

Hat Karl Bücher in „Arbeit und Rhythmus“[1] den innigen psychologischen Zusammenhang dargetan, in dem das ästhetische mit dem wirtschaftlichen Leben der Naturvölker steht, so versuchte Wäntig[2] auf historischer Grundlage nachzuweisen, inwiefern unsere moderne Kunst eine Folge wirtschaftlicher Verhältnisse sei. Wenn er trotz der Fülle des verarbeiteten Materials zu generellen Schlußfolgerungen nicht gelangen konnte, so werden ihm diejenigen daraus zuletzt einen Vorwurf machen, die sich von der relativen Gültigkeit unserer Anschauungen auf einem mit dem menschlichen Gefühlsleben so innig verwachsenen Gebiete, wie es die ökonomische Würdigung des künstlerischen Geschmacks darstellt, täglich zu überzeugen Gelegenheit haben. Neuerdings hat u. a. Sombart das Thema eingehender behandelt in einem dem ersten deutschen Soziologentage zu Frankfurt a. M. im Oktober 1910 erstatteten Referate. Klarer gefaßt gibt er seine Ideen im Septemberheft des Archivs für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 1911 unter dem Titel „Technik und Kultur“ wieder, wobei er sich, wie er ausdrücklich hervorhebt, darauf beschränkt, den Einfluß in positiver und negativer Richtung, den die Technik auf unser Kulturleben ausübt, an mehr oder weniger glücklich gewählten Beispielen darzutun. Was er dort über den Einfluß moderner Technik auf das Musikleben unserer Zeit sagt, ist von ganz besonderem Interesse.

Auf positive Unterlagen stützt Buschmann seine Untersuchungen, über die er der Vereinigung für exakte Wirtschaftsforschung im Oktober 1910 Bericht erstattet hat, und die unter dem Titel „Das Qualitätsprinzip in der deutschen Volkswirtschaft“ im Archiv der Gesellschaft, III. Bd., 3. Heft, wiedergegeben sind. Wir werden Gelegenheit nehmen, auf die Ergebnisse seiner Forschungen zurückzukommen.

[1] 4. Auflage, Leipzig und Berlin, 1909.

[2] H. Wäntig, Wirtschaft und Kunst, Jena 1909.

Von älteren Nationalökonomen haben sich u. a. Roscher[1], Knies[2], Marx[3], Wilhelm von Hermann[4] und Fr. Xaver Neumann[5] mit unserem Problem befaßt. Woher nun das rege Interesse, das in dem Wiedererwachen nationalökonomischer Forschungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes zum Ausdruck gelangt? Wir erblicken darin einen neuen Beweis für die Tatsache, daß doch allmählich in der Wirtschaftswissenschaft die Überschätzung, deren sich die Sachgüter lange Zeit erfreuten, einer eingehenderen Würdigung der menschlichen Fähigkeiten als ökonomischer Faktoren Platz macht.

Daß die ästhetische Begabung eines Volkes ein wichtiges Moment seiner Wirtschaft darstellt, dürfte unbestritten sein. Dafür liefert die französische Kunstindustrie interessante Belege. An Schmuck-, Gold- und Silberwaren erzeugt Frankreich jährlich für nahezu 200 Millionen Franken Werte, von denen etwa der vierte Teil exportiert wird. An künstlerischen Bronzen setzt Frankreich jährlich 15 Millionen Franken um. Die Ausfuhr beläuft sich auf etwa die Hälfte. Die französische Spitzenindustrie, in der Calais hervorragt, versieht den Weltmarkt. Von den 115 Millionen Franken, die Calais einnimmt, wandern ihm 100 Millionen vom Ausland zu; sein Export erstreckt sich hauptsächlich nach England, Nord- und Südamerika. Die französische Stickereiindustrie wirft jährlich etwa 60 Millionen Franken ab. Der Umsatz französischer Luxusmöbel beläuft sich auf 60 Millionen Franken im Jahr, wovon 25 Millionen auf die Ausfuhr entfallen. Fayence-Waren, Porzellan- und Glaswaren figurieren mit 30 Millionen Franken in der Ausfuhr, während der gesamte Umsatz

[1] W. Roscher, System der Volkswirtschaft.

[2] Karl Knies, u. a. in der Schrift: Die Eisenbahnen und ihre Wirkungen, 1853.

[3] Karl Marx, Das Kapital, 1. Bd., 4. Aufl., herausg. von F. Engels, Hamburg 1890, S. 300 ff.

[4] Staatswirtschaftliche Untersuchungen, 2. Aufl. München 1874, S. 143 ff.

[5] Die Kunst in der Wirtschaft, Wien 1873.

110 Millionen Franken beträgt. Der Export von Pariser Modewaren belief sich schon vor 15 Jahren auf etwa 100 Millionen Franken bei einem Gesamtumsatz von 1 Milliarde Franken. Diese Zahlen sind ohne Zweifel heute weit überschritten. An künstlichen Blumen werden gegen 50 Millionen Franken jährlich produziert, neuerdings ist freilich ihre Ausfuhr erheblich zurückgegangen.

Doch nicht von der volkswirtschaftlichen Bedeutung des künstlerischen Geschmackes, sondern von dem Einfluß, den Technik und Wirtschaft auf das Kunstgewerbe ausüben, soll hier gehandelt werden. Nur nachweisen wollte ich, daß solche Untersuchungen auch von praktischer Tragweite sind. Bevor man jedoch einer sachlichen Politik der kunstgewerblichen Produktion das Wort reden kann, handelt es sich darum, Einsicht zu gewinnen in die Charakteristika kunstgewerblicher Arbeitsweise.

Eine rationelle Einsicht dieser Art kann nur durch ein vergleichendes, historisch-ethnologisches Studium der Wirkungen des ästhetischen Empfindens auf die Gestaltung der Technik und Wirtschaft einerseits und der Rückwirkung von Wirtschaft und Technik auf das ästhetische Empfinden anderseits gewonnen werden. So wird man vielleicht in die Lage kommen, etwas wie ein allgemein gültiges Gesetz der kunstgewerblichen Produktion festzustellen.

Roscher hatte geglaubt, die Frage mit der einfachen Formel lösen zu können, daß sich mit steigender Kultur auch die Ansprüche heben, die in ästhetischer Hinsicht an die Erzeugnisse von Kunst und Gewerbe gestellt werden. Damit sei von selbst für eine Erhöhung ihrer Qualität gesorgt.[1] In dieser allgemeinen Fassung läßt sich jedoch der Gedanke Roschers, dem der Vorwurf des Hysteron Proteron nicht erspart blieb, kaum aufrecht erhalten. Der nationalen Eigenart kunstgewerblicher Arbeit wird dabei zu wenig Beachtung geschenkt. Vor aprioristischen Schlußfolgerungen ethischer Tendenz nach Art der Roscherschen aber muß man sich hüten, solange nicht das Material für umfassende Vergleichungen der verschiedenartigsten Kulturen zusammengetragen ist. Auch stehen die Tatsachen des täglichen Lebens in allzu flagrantem Kontrast zu der von Roscher geschilderten Entwicklung.

Im Folgenden soll nun auf Grund einer eingehenden Würdigung der japanischen kunstgewerblichen Produktion versucht werden, eine Antwort auf die Frage zu finden, inwieweit die hohe ästhetische Begabung der Japaner ihre Volkswirtschaft gefördert hat bzw. noch fördern kann, und wie umgekehrt sie selbst von der wirtschaftlichen Entwicklung beeinflußt wurde. Die Ansichten gehen, wie über so vieles Japanische, so auch hier weit auseinander. Rathgen[1], einer der besten Kenner japanischer Wirtschaftsverhältnisse, führte erst kürzlich wieder aus: „Die starke ästhetische Begabung des Volkes, das einzige, worin es bisher originell war, kann nur ganz beschränkte Gebiete der wirtschaftlichen Produktion befruchten." Größere Bedeutung messen ihr Wernicke[2], Pringle[3] und E. Schultze[4] bei. Verwiesen sei auch auf die gründliche Studie von H. Spörry „Die Verwendung des Bambus in Japan"[5].

Gehen wir nun näher auf die einzelnen Zweige des japanischen Kunstgewerbes ein, indem wir zunächst dem Verhältnis des entwerfenden und ausführenden Künstlers zum Produkte unser Augenmerk zuwenden. Da alle japanischen Kunsterzeugnisse einen stark dekorativen Charakter tragen, so spielt die Malerei im japanischen Kunstgewerbe eine so wichtige Rolle wie in der Kunst kaum irgendeines anderen Landes. „Jeder japanische Künstler, der Sticker, der Lackarbeiter, der Erzgießer, der Eisenziseleur ist zuerst und vor allem ein Maler", sagt Brinckmann[6]. Wie auch immer der Stoff, dem er seine Gedanken anvertraut, beschaffen

[1] Ruskin wollte umgekehrt die allgemeine Kultur durch eine qualitativ hochstehende Produktion heben.

[1] K. Rathgen, Die Japaner in der Weltwirtschaft, Leipzig 1911, S. 118.

[2] J. Wernicke, Japans wirtschaftliche Kulturentwicklung und sein Preisniveau, in: Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik, 3. Folge, 13. Bd. 4. Heft.

[3] J. C. Pringle, Hand Labour in Japan, in: The Economic Review, 18. Bd. 2. Heft.

[4] Die Japaner in Amerika, in: Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Neue Folge, 2. Bd. 10. Heft.

[5] Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 9. Bd. 2. Teil.

[6] J. Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, Berlin 1889, S. 119ff.

sein mag, er weiß ihm durch angepaßte Färbung Leben zu vermitteln. Dennoch darf man sich nicht zu der Folgerung verleiten lassen, daß Techniker und künstlerischer Erfinder im japanischen Kunstgewerbe immer oder auch nur in der Regel in derselben Person vereinigt seien. „Im Gegenteil, Regel ist, daß sie (die Kunsthandwerker) nach der Vorzeichnung oder der Skizze eines anderen, des künstlerischen Erfinders, arbeiten: Sie selbst beanspruchen nur, den Entwurf in feinstem Verständnis seines künstlerischen Inhaltes mit jeglichen Mitteln, die ohne Beeinträchtigung des praktischen Zweckes dazu dienlich sein mögen, technisch zu verkörpern." Einige Beispiele mögen das erhärten.

In der Lackmalerei[1] unterscheidet man zwei Hauptklassen von Arbeitern, die Nurimonoshi oder Nushija und die Makiyeshi[2]. Erstere liefern die Grundierung und gewöhnlichen Lackarbeiten, während die letzteren sich meist nur mit der Ausschmückung der grundierten Lackwaren, vornehmlich mit der Darstellung von Bildern und Verzierungen mittels Gold- und Silberstaub beschäftigen. — „Es sind wirkliche Künstler, welche ihre kleinen Pinsel mit großer Sicherheit und Geschicklichkeit führen, und nicht bloß nach Vorlagen arbeiten, sondern zum Teil auch eine bewundernswerte schöpferische Kraft im Entwerfen von Bildern entwickeln."

Wenn das Arbeitsstück die Werkstatt des Schreiners verlassen hat, gelangt es in die Hände des Grundierers. Es werden die Leimfurchen, hölzernen Nagelköpfe, Astknoten und sonstigen schadhaften Stellen mit Hilfe des Messers und Hohlmeißels ausgefalzt und die Gruben mit Kitt ausgefüllt. Darauf wird das Holz mit gereinigtem Rohlack bestrichen, Schäden ausgebessert und Unebenheiten durch Sandstein abgeschliffen. Nachdem der Gegenstand mit einem dünnen Anstrich von Kleister und Rohlack versehen ist, wird ein Bogen starken japanischen Bastpapieres oder dünner Leinwand darüber gebreitet und fest aufgedrückt. Darauf wird eine dünne Decke von Kleister und Rohlack aufgetragen. Es folgen dann drei bis vier Anstriche mit verschiedenen Lacken, nach denen jeweils die Unebenheiten abgeschliffen werden. Mit einem Baumwollappen wird nun Tusche aufgerieben und schließlich ein schwarzer dickflüssiger Lack (Nakanuri-urushi) mit flachem Pinsel aufgetragen. Nach dem Trocknen in feuchtem Raum folgt das Abschneiden des Anstriches, das solange fortgesetzt wird, bis die Fläche vollkommen glatt ist. Damit ist die Grundierung beendet.

Alle diese Arbeiten erfordern zwar Geschick, aber noch kein künstlerisches Talent. Höher sind die Anforderungen, die an den Goldlackmaler, Makiyeshi, gestellt werden. „Mit unverkennnbarer natürlicher Anlage mußte er eine lange Lehrzeit — oft 8—10 Jahre — verbinden, bevor es ihm gelang, als Meister seines Faches zu wirken und mit geübter Hand die künstlerischen Verzierungen zu schaffen, deren vollendete Schönheit wir an manchem japanischen Lackgegenstand bewundern." Zur Herstellung von Makiye-Arbeiten wird die Zeichnung mit einem feinen Pinsel in Bleiweiß oder einer anderen Farbe auf dem zu lackierenden Gegenstand entworfen und in einer braunroten Farbe aus Eisenoxyd und Rohlack angelegt. Darauf werden Gold, Silber und sonstige Farben in Pulverform auf das noch frische Shita-makiye gebracht. Es folgt ein Anstrich aus hellem Lackfirnis und Polieren. Bei plastischen Arbeiten werden erst die Stellen behandelt, die mit dem Grunde in einer Fläche bleiben. Man unterscheidet nämlich Hira-makiye, flache Goldlackarbeit, und Taka-makiye, Reliefarbeit. Zu ersterer gehören vornehmlich Flächendekorationen in Goldstaub (Nashiji, Kinji und Mokume); die letztere zeigt eine solche Menge von Variationen, daß es unmöglich ist, sie auch nur aufzuzählen. Allen Taka-makiye-Arbeiten gemeinsam ist die Herstellung des Reliefs aus einem Gemenge von schwarzem Lack, Kienruß, Bleiweiß und Kampfer. Der erste Anstrich der Grundierung erfolgt mit Shita-makiye-urushi, dem man Kohlenpulver und Auripigment beigegeben hat. Die Erhöhungen werden bis in die feinste Furche hinein mit spitzer Holzkohle glatt gerieben, mit Shita-makiye bestrichen, mit Metallstaub bestreut, mit

[1] J. J. Rein, Japan nach Reisen und Studien, 2. Bd.: Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel, Leipzig 1886. S. 400/448.

[2] Daneben gibt es noch verschiedene Klassen von Spezialisten, z. B. die Ao-gai-shi oder Perlmuttereinleger, die Saya-shi oder Schwertscheidelackierer etc. Rein, op. cit. S. 402.

Nashiji-urushi oder Rohlack überzogen, mit Magnolienholzkohle und Wasser abgerieben und schließlich poliert. Bei billiger Ware wird Bronzepulver oder Zinnstaub verwendet anstelle von Gold und Silber sowie ein kürzeres Verfahren angewandt.

Ganz ähnlich wie mit der Lackmalerei verhält es sich mit der Herstellung von Zellenschmelzarbeiten (Cloisonné).[1] Auch hier fällt der ausführende Künstler mit dem Erfinder nur in den seltensten Fällen zusammen; es findet vielmehr eine konsequent durchgebildete Arbeitsteilung statt. Der Künstler zeichnet seinen Entwurf mit Bleiweißfirnis auf das kupferne oder silberne Gefäß, auf das der Schmelz aufgebracht werden soll, andere setzen danach das Bild aus schmalen Messingstreifen zusammen, die mit Shurankleister provisorisch auf dem zu emaillierenden Gegenstande so befestigt werden, daß das Lot aufgeschmolzen werden kann. Das mit einem Zellennetz überzogene Arbeitsstück wird nun von einer dritten Kategorie von Arbeitern mit dem Schmelz in der Weise bezogen, daß alle gleichfarbigen Zellen von derselben Person ausgefüllt werden. Das Aufbrennen der Farben ebenso wie das Abschleifen und Polieren wird gleichfalls von Spezialisten vorgenommen. Schließlich wandert der Gegenstand zurück in die Hände des die Ausführung überwachenden Künstlers, der ihm die letzte Politur meist selbst angedeihen läßt. Vorzüglich beschreibt Elizah Ruhamah Scidmore[2] die Arbeitsweise der Schmelzmaler in einer der berühmtesten japanischen Werkstätten, derjenigen von Namikawa Yasuyuki, des namhaftesten Vertreters der alten Schule:[3]

„Das kleine Laboratorium ist in einem Garten hinter einer Bambushecke versteckt, und der einzige Arbeitsraum umfaßt kaum 20 Arbeiter, welche des Meisters Zeichnungen ausführen. Einer trägt das Muster auf den kupfernen Gegenstand auf, indem er Namikawas feinen Linien folgt. Ein anderer biegt und befestigt die Bänder auf den Linien, ein dritter überzieht die Verbindungsstellen mit rotem Oxyd, das nach dem Brennen die Bänder fester mit dem Kupfer verbindet. Andere füllen die zellenartigen Zwischenräume mit dem Teig oder sitzen vor Wasserkübeln, über welchen sie mit feinen Steinen, Holzkohle und Hirschhorn die Oberfläche der gebrannten Gegenstände abschleifen. Namikawa selbst legt die letzte Hand an, und wenn er das Garbrennen persönlich geleitet, gibt er den Gegenständen die unvergleichliche Politur, nachdem seine Leute schon wochenlang daran gearbeitet haben."

Nicht minder arbeitsteilig wird die Töpferei[1] betrieben. Das Durcharbeiten der Masse wird ausschließlich von Männern besorgt. Zum Zerstampfen des Materials dienen primitive, durch Wasserrad angetriebene Pochwerke. Das Schlemmen erfolgt von der Hand, indem durch Umrühren in Wasserbehältern und Sich-absetzen-lassen der schwereren Bestandteile ein feiner Schlamm in Suspension erhalten wird, den man schließlich durch Zeugsiebe laufen läßt. Aus der breiigen Masse wird durch Filtrieren in Kieskasten der Tonschlamm abgesondert, auf dem Glühofen getrocknet und schließlich mit Füßen und Händen geknetet, worauf er zum Faulenlassen in eine Grube gebracht wird. Männer besorgen auch das Formen der Masse. Bei der gewöhnlichen japanischen Töpferscheibe, auf der die meisten Tonwaren hergestellt werden, sind Formbrett und Schwungrad vereinigt. Der Antrieb erfolgt mit Hilfe eines kurzen Stabes, der zu diesem Zwecke in eine nahe dem Rande der Scheibe angebrachte Vertiefung gestemmt und ein- bis zweimal mit kräftigem Schwung im Kreise herumgeführt wird.

[1] Rein, op. cit. S. 582—595.

[2] Jinrikisha days in Japan, S. 285 ff.

[3] Man unterscheidet in der Hauptsache eine alte und eine neue Schule. Was die Technik angeht, so hat das ältere japanische Shippoyaki zur Unterlage dünnes, getriebenes Kupfer und zu Cloisons gleich dem heutigen dünne Messingbänder. Azurblau, lauchgrün und ein schmutziges Weiß sind seine gewöhnlichen Farben, doch herrscht ein türkisblauer Grund in den meisten Fällen vor. Bei den neueren Arbeiten ist der Exzipient dickwandiger, die angewandten Farben erscheinen weit zahlreicher, lebhafter und füllen überdies die Zellen viel gleichmäßiger und vollkommener aus. In künstlerischer Beziehung gehen die Urteile über die beiden Schulen weit auseinander. „Wer seinen Geschmack an dem matten, aber harmonischen Kolorit des älteren japanischen Zellenschmelzes gebildet hat, sieht mit Bedauern das Verlassen der alten Methode." Dafür weist die neue Schule wunderbare Leistungen in Farbenkombinationen auf (Rein, op. cit. S. 593).

[1] Rein, op. cit. S. 538—577.

Einen Fortschritt stellt schon die in Arita gebräuchliche Drehscheibe dar, die Fußantrieb und ein besonderes Formbrett besitzt. Das Trocknen der Ware im Glühofen erfolgt in ähnlicher Weise wie bei uns. Nachdem die Farben durch Frauen angerieben sind, nimmt der Künstler die Verzierung vor. Die Glasur wird gleichfalls häufig Frauen überlassen. Das Garbrennen erfolgt in hintereinander ansteigenden Gewölben aus feuerfestem Ton. Weulersse[1] berichtet über die Arbeitsweise in einem mittelgroßen Betrieb: „Eine der größten Satsuma-Fabriken, die Werkstätte von Yabu in Osaka, zählt nur 12 Arbeiter. Dieselben werden im Taglohn, nicht nach dem Stück bezahlt, damit sie sich bei der Arbeit Zeit lassen. Die geringste kleine Tasse beschäftigt einen Arbeiter 10 Tage lang, und einzelne auf der Pariser Ausstellung gezeigte Stücke hatten ein Jahr zu ihrer Ausführung gebraucht. Nicht weniger als dreimaliges Brennen ist nötig, um die gewünschten Nüancen zu erzielen."

Die Metalltechniken endlich sind in einer außerordentlich reichhaltigen Weise spezialisiert. Nicht mit Unrecht hat man mit Rücksicht auf das Vorwiegen farbiger Effekte von einer japanischen Metallmalerei gesprochen. So sagt Brinkley[2] vom japanischen Schwertzierkünstler: „Er wandte in der Tat die Malerei auf Metall an und erwies sich als der gewissenhafteste Arbeiter der Welt, indem er mit Vorliebe die größte, eine ungeheure Geduld erfordernde Ausdauer gerade auf die unauffälligsten Teile des Gegenstandes verwendete, den er zu verzieren hatte." Aber auch hier ist der entwerfende, erfindende Künstler in den seltensten Fällen der ausführende. Die Schwertstichblätter zeigen getreue Nachbildungen der Schöpfungen großer Meister. Hokusai hat eine Menge Vorlagen für sie geschaffen. In der Metalltechnik selbst lassen sich eine Reihe von Künsten unterscheiden. Neben der Schwertverzierung entwickelte sich frühzeitig die Bronzegießerei. Von der ersteren zweigten sich dann ab die Metallschneiderei (Katakiribori) und die Einlegearbeit — letztere besonders auf Eisen angewandt (Zogan). Getriebene Arbeiten sind verhältnismäßig selten. „Das Treiben metallener Bleche mit dem Hammer findet für eiserne Plattenrüstungen und kupferne oder silberne Gefäße Anwendung, tritt aber durchweg gegen die Bearbeitung der massiven Metalle mit Meißeln, mit bohrenden und schneidenden Werkzeugen zurück."[1] Die japanischen Bronzegießer verstehen eine auf natürlicher chemischer Reaktion beruhende Färbung und Patina zu erzielen, die in Anbetracht der einfachen Mittel, durch die sie erzeugt wird, als hervorragend bezeichnet werden muß.[2] Tauschierarbeiten und Metallschneiderei werden erst seit dem 16. Jahrhundert in größerem Umfange angewandt. Brinkley[3] schildert die Entwicklung dieser Künste: „Von der ersten bis zur dreizehnten Generation der Gotofamilie, d. h. vom 16. Jahrhundert bis zur Fünfergilde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben wir eine lange Liste von berühmten Künstlern, von denen viele in der einen oder anderen technischen oder dekorativen Spezialität sich auszeichneten: so die Experten von Yokoya, welche das Katakiribori erfanden, wo jeder Linie ein besonderer Wert in der Zeichnung zukommt; die Meister von Nagoya, bekannt durch ihre holzähnlichen Grundierungen, die Miyochin, in deren Händen Eisen so gefügig wie Holz wurde. Die Nagayoshi, berühmt wegen ihrer Einlegearbeiten, die Künstler von Kinai, deren Namen an besonders feine â jour-Schnitzereien erinnern, usf. durch eine Reihe von Berühmtheiten."

Eine bedeutende Ausdehnung gaben die

[1] G. Weulersse, Le Japon d'Aujourd'hui, 4. Aufl. S. 108.

[2] The Times, July 19, 1910. Supplement. S. 56.

[1] J. Brinckmann, op. cit. S. 159/160.

[2] Nach Rein unterscheidet man drei Perioden japanischer Bronzen, deren erste den chinesischen Ursprung noch deutlich erkennen läßt. Sie ist gekennzeichnet durch Bronzen von kupferreicher Legierung mit weit- und langhalsiger Flaschenform, wobei die Henkel Elefantenrüsseln nachgebildet sind. Eine durch Ziselieren oder Gravieren hervorgebrachte einfache, aber geschmackvolle Verzierung, deren Motive Arabesken, Mäander und kleine Landschaften sind, zeichnet sie aus. Seit etwa 100 Jahren ist die Ausstattung — häufig in Hochrelief, das durch Guß oder Ziselierung erzeugt ist —, eine reichere, manchmal sogar überladen. Der moderne japanische Bronzeguß weist große Fortschritte auf. Es kommt nun auch Tauschierung auf dunkler Bronze in Anwendung. Guter Geschmack in der Verzierung und herrliche Abtönung der Farben lassen ihn den früheren Erzeugnissen überlegen erscheinen. Op. cit. S. 525—538.

[3] The Times, July 19, 1910. Supplement. S. 56.

Schwertschmiede nach der Restauration der Einlegearbeit auf Gußeisen. Es gelang ihnen durch einen eigentümlichen Entkohlungsprozeß, der Oberfläche des Gusses eine dem weichen Schmiedeeisen oder Stahl ähnliche Struktur zu vermitteln und die Tauschierung auf eiserne Wasserkessel, Vasen und andere Gegenstände anzuwenden. Ihre Schöpfungen entzücken das Auge durch das wunderbare, fein abgetönte Kolorit und die geschmackvolle Zusammenstellung der Farben. Sie alle machen Gebrauch von Vorlagen großer Meister, wissen dieselben aber in eigener Weise zu interpretieren.

Sehr instruktiv ist die Arbeitsteilung zwischen dem entwerfenden und dem ausführenden Künstler auf dem Gebiete des japanischen Holzschnittes. Hier kann man den größeren oder geringeren Kontakt, der zwischen beiden obgewaltet, aufs deutlichste an den Reproduktionen erkennen. Der Entwurf des Zeichners — auf japanischem Bastpapier — wird mit der Bildseite nach unten auf den in der Regel aus Kirschbaum bestehenden Holzstock geklebt und, wenn es nötig ist, durch feuchtes Abreiben noch verdünnt. Die Linien und Buchstaben erscheinen nun auf der Rückseite des Papieres mit völliger Deutlichkeit im Spiegelbilde, der Holzschneider schneidet das überflüssige Holz mittels kleiner Meißel weg, Zeichen und Schrift bleiben erhaben stehen, das ihnen noch anhaftende Papier wird entfernt und die Druckplatte ist fertig. Brinckmann[1], dem diese Angaben entnommen sind, bemerkt zu der Technik: „Brauchte der Künstler seine Vorzeichnung nicht als Spiegelbild zu zeichnen, weil sich bei ihrem Aufkleben mit dem Gesicht nach unten von selbst die Umkehrung ergab, so konnte der Holzschneider unmittelbar den leisesten Schwingungen des Pinsels sich anschmiegen, dessen Werk er wiedergeben wollte. Freilich zerstörte dieses Verfahren viele Zeichnungen von Meisterhand, aber die Bedeutung des japanischen Holzschnittes hebt sich damit über diejenige einer nur reproduktiven Kunst hinaus, und in seinen Leistungen redet der Geist und Geschmack der japanischen Künstler mit vollster Unmittelbarkeit zu uns, ungetrübt durch das Medium eines handwerklichen Übersetzers.“ Durch Abwischen der Schwärze von einzelnen Stellen der Platte oder durch verschieden starkes Auftragen der Schwärze, durch Bemalen mit verschiedenen Farben und Anwendung mehrerer Stiche für dasselbe Bild vermittelte man eine reichere Wirkung. Unter Zuhilfenahme von Blindplatten, durch die farblose Eindrucke im Papier erzeugt werden, und durch Prägung mit metallischen Farben werden reizvolle Effekte erzielt. „Alles in allem genommen,“ sagt unser Gewährsmann[1], „haben sich die japanischen Künstler dieser eigenartigen Ausdrucksmittel ihrer vervielfältigenden Kunst in anderem Geiste bedient als die Europäer sich der lithographischen und anderen Verfahren unseres Farbendruckes. Gilt doch bei uns stets als höchstes Ziel die sklavische Nachahmung eines in anderer Technik geschaffenen Kunstwerkes, eines Aquarelles oder Ölgemäldes, und dieses Ziel dann triumphierend erreicht, wenn wir Urbild und Nachbildung ohne genaue Untersuchung nicht von einander zu unterscheiden vermögen! Anders in Japan, wo wir uns vergeblich nach den gemalten Urbildern der Farbendrucke umschauen, nicht einmal diesen ähnliche Malereien vorfinden, sondern der für den Farbendruck arbeitende Künstler mit seinen Ausdrucksmitteln selbständige Kunstwerke schafft.“ „Auf der Hand liegt, daß bei solchem Verfahren dem Geschmack des Druckers ein sehr weiter Spielraum bleibt, daß vom Künstler geleitete Abzüge die Reize von ihm selbst geschaffener Farbenskizzen enthalten, mechanische Abdrücke der auf solche Behandlung berechneten Holzstöcke aber jedes künstlerischen Wertes bar sein können.“

Ähnliches läßt sich von der Färberei und Stickerei sagen. Auch hier ist trotz der Trennung des entwerfenden vom ausführenden Künstler die Wirkung der Arbeiten eine durchaus künstlerische. Ich beschränke mich darauf, einige Urteile wiederzugeben, ohne auf die vielerlei Techniken der Färberei, des Yuzensome,

[1] Op. cit. S. 215ff. Vgl. auch W. v. Seydlitz, Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes, Dresden 1897. Zitiert bei Wäntig, op. cit. S. 350. „Die dortigen Künstler begnügten sich mit der Beaufsichtigung und Leitung des Holzschneiders, überließen ihm getrost die technische Seite des Werkes.“

[1] J. Brinckmann, op. cit. S. 230 und S. 228.

Kanoko und wie die Verfahren alle heißen, sowie ihre Verbindung mit der Stickerei näher einzugehen. Über die letztere berichtet uns Rein[1]: „Es ist ein hochentwickelter Zweig des japanischen Kunstgewerbes, bei dem sich wiederum die vorherrschenden Züge des japanischen Arbeiters, die Freude und Befriedigung an dem mit großer Sorgfalt, viel Geschick und bewundernswertem Geschmack hervorgerufenen Produkte offenbaren. Durch eine ingeniöse Abwechslung und Verbindung von Plattstickerei mit Federstich, aufgenähten Kordeln und dgl., und durch eine mustergültige Auswahl, Zusammenstellung und Abtönung der Farben ruft man überraschende Wirkungen hervor und haucht den Blumen, Vögeln, Schmetterlingen und anderen Gegenständen, welche man nachbildet, mit der Nadel gewissermaßen Leben ein."

Bezüglich der nach dem Yuzen-Verfahren gefärbten Bilder aus gerissenem Sammet, bemerkt ein Bericht über die britisch-japanische Ausstellung: „Die yuzengefärbten Gemälde aus gerissenem Sammet sind Kopien von Bildern berühmter japanischer Maler und stellen japanische Szenerien in vollendeter Weise dar. An Reichhaltigkeit und Schönheit der Ausführung sind sie kaum zu übertreffen. Eine Vorstellung von den feinen Nüancen in gestickten Gemälden vermittelt ein im Kunstpalast ausgestelltes Bild von Herrn Sugawara. Es ist eine Reproduktion des letzten Werkes Kano Hogais, eine allegorische Darstellung der Schöpfung. Die Göttin Kwannon läßt aus dem Himmel einen Tropfen herniederfallen, in dem ein neugeborenes Kind mit gefalteten Händen in anbetender Stellung erscheint. Der Künstler hat Atmosphäre, Wolken und Hintergrund in ausgezeichneter Weise dargestellt. Ein schwierigerer Vorwurf für einen nur mit Seide und Nadel Arbeitenden ist kaum denkbar. Zwölftausend verschiedene Nüancen von Seide und zwölf von Goldfäden wurden bei der Herstellung verwendet."

Auf beide Arten von kunstgewerblichen Erzeugnissen bezieht sich nachfolgende Äußerung Brinkleys[2], eines der besten Kenner des japanischen Kunstgewerbes: „Die Stickereien der heutigen Zeit verhalten sich mit ihren wunderbaren Effekten in Helldunkel und luftiger Perspektive zu den alten wie ein Gemälde zu einem einfachen Teppich; mit ihren bemerkenswerten Sammetbildern haben die Kyotoer Künstler die Liste der Kunsterzeugnisse um ein ganz neues Genre bereichert; in gewirkten Tapeten aber hat der Fabrikant des 20. Jahrhunderts seine Vorfahren weit übertroffen."

Mit Absicht habe ich bis jetzt der Kunstweberei trotz ihrer großen Bedeutung keine Erwähnung getan. Wird ihr doch von kompetenter Seite der künstlerische Charakter abgesprochen. „So beachtenswert auch immerhin die Leistungen der Völker des chinesischen Kulturkreises in der Bearbeitung vorerwähnter und einiger anderen vegetabilen Webstoffe gewesen sind," sagt Rein[1] mit Bezug auf Seiden-, Baumwoll- und Hanfgewebe, „so hat sich doch eine eigentliche Kunst nie mit ihnen gepaart." Wenn nun auch dieses Urteil weder auf die Technik der alten Brokatstoffe noch auf die der modernen Tsudzure-Gewebe zutrifft, so ist zuzugeben, daß zur Zeit als Rein seine Studien machte, diese Kunst auf einen toten Punkt gelangt zu sein schien. Sie hat seitdem ihre Technik in mancher Hinsicht vervollkommnet. Die Trennung des entwerfenden vom ausführenden Künstler hat sich in diesem Gewerbe gerade unter neuzeitlichen Verhältnissen und in größeren Betrieben besonders bewährt. Ein solcher ist z. B. die von Kawashima Jimbei geleitete Kawashima Orimono Kaisha. Die Gesellschaft stellt neben gewöhnlichen gemusterten und ungemusterten Seiden- und gemischten Stoffen schwere Tsudzure- und Nishiki-Gewebe unter Leitung von Künstlern her und besitzt für solche Zwecke einen 60 Fuß breiten Webstuhl. Unter den auf der Londoner Ausstellung vertretenen Fabrikaten ragten besonders gewobene Tapeten hervor, die beiderseits eine saubere Zeichnung zeigten, was hervorgehoben zu werden verdient, da die Rückseite solcher Gewebe gewöhnlich eine Menge verschlungener und verknoteter Fäden ohne reguläres Muster aufweist.

Wir haben in einer Reihe von Fällen, welche die wichtigsten Techniken betrafen, festgestellt, daß eine z. T. sehr weitgehende Arbeitsteilung, vor allem zwischen dem entwerfenden und dem

[1] Op. cit. S. 462.

[2] The Times, July 19, 1910. Supplement. S. 56.

[1] Op. cit. S. 450.

ausführenden Künstler, im japanischen Kunstgewerbe obwaltet. Bevor wir auf die Folgen dieser Produktionsweise zu sprechen kommen, sei kurz an ähnliche Vorgänge im Kunstgewerbe des Abendlandes erinnert.

Es hat eine Zeitlang geschienen, als ob das europäische Kunstgewerbe der arbeitsteiligen Massenproduktion zum Opfer fallen solle. Vorzüglich erklärt Wäntig[1] die Tatsache, wieso die Werke der spezialisierten maschinellen kunstgewerblichen Produktion gerade die intimsten Reize der Zierkunst vermissen lassen: „Wie deren eigentümliche Schönheit auf der vollkommensten Harmonie zwischen der Natur des Stoffes und seiner ästhetischen Form beruht, daher ein vollkommenes Werk dieser Art sich gleichsam „als die natürliche Blüte seines Stoffs" darstellt, so kann jene Harmonie auch nur von einem Künstler hervorgebracht werden, der durch eigenhändige Bearbeitung des Stoffes in seinen Geist eingedrungen ist und so die Form aus dem Stoffe selbst organisch zu entwickeln versteht."

Kein Wunder, wenn Kunstfreunde wie Ruskin gegen die modernen Methoden mit der Entrüstung fanatischer Ethiker zu Felde zogen. „Der Kampf gegen Großbetrieb und Massenproduktion, Arbeitsteilung und Maschinentechnik ward Ruskins sozialpolitische Lebensaufgabe. Der Maler, so erklärt er bereits in den Stones of Venice, soll seine eigenen Farben reiben, der Architekt mit seinen Leuten auf dem Bauplatz schaffen, der Industrielle in Arbeitsgeschicklichkeit mit jedem seiner Gehilfen wetteifern."[2] „Das Streben der Fabrikanten ist allein auf Gewinn gerichtet; um ihn zu erzielen, ist ihnen jedes Mittel recht. Da sie ihren Umsatz mit nichtigen, unsoliden, wertlosen Waren leichter steigern können als mit guten, edlen Erzeugnissen, stellen sie ohne Bedenken jene her. Sie haben deshalb die an persönliche Geschicklichkeit des Arbeiters gebundene alte Produktionsweise durch einen toten Mechanismus von Maschinen ersetzt, der nicht nur ungeeignet ist, dem Erzeugnis die alte Schönheit der Handarbeit zu verleihen, sondern der auch bei den ihn Bedienenden die Arbeit ihres Reizes und ihres Adels beraubt, sie entseelt und entwürdigt hat, und der die eigentliche Wurzel aller sozialen Schäden ist."[1]

Inwieweit diese Anschauungen begründet sind, sucht Wäntig[2] an Hand der Entwicklung des deutschen Kunsthandwerkes darzutun, indem er den Evolutionsprozeß nach seinem sachlich-technischen und persönlich-sozialen Aspekte verfolgt und die Verschiebungen feststellt, „welche die Stellung von Kunst und Künstler unter seinem Einflusse im Rahmen des Ganzen erleidet". Da ein Vergleich der Vergangenheit des deutschen Kunsthandwerks mit der Lage des japanischen wertvolle Einblicke in die Eigenart des letzteren vermittelt, die für unsere weiteren Untersuchungen von Bedeutung sind, gehe ich etwas näher auf seine Ausführungen ein.

Von der Epoche primitiver Kunst, auf die ich in anderem Zusammenhang zurückkommen werde, absehend, nehme ich als Ausgangspunkt die Klosterkunst, in der auf dem jungfräulichen Boden Nordeuropas zum ersten Mal eine höhere Kultur zum Ausdruck gelangte. „Mit der Herstellung des eigenen Obdachs und des Raumes, in dem die gemeinschaftliche Andacht verrichtet, gelehrt und gepredigt wurde, begann die, wenn auch noch so schlichte, künstlerische Tätigkeit. Doch ging der Bedarf der Kirche weit darüber hinaus. Gerade der Gottesdienst erforderte allerlei Gerätschaften, die nicht edel und kostbar genug hergestellt werden konnten. Man brauchte Kelche und Patenen, Monstranzen und Reliquiarien, Kannen und Schüsseln, Taufbecken und Weihkessel, Räuchergefäße und Weihrauchbüchsen, Sprengwedel und Hirtenstäbe. Man brauchte den Schmuck des Altars, dessen ganze Wand wohl aus Goldschmiedearbeit bestand, die kleinen Tragaltäre, die Kandelaber und die großen, kerzentragenden Kronleuchter." Neben Metallarbeitern war auch Verwendung für Schreiner, Bildschnitzer, Glasmaler, Weber und Sticker, Schreiber und Miniatoren. Lokale Abgeschiedenheit und die vielerlei Bedürfnisse der kleinen Kirch- und Klostergemeinschaften brachten es mit sich, daß noch nicht jene Speziali-

[1] Op. cit. S. 362/3.

[2] Wäntig, op. cit. S. 299.

[1] Nach Joh. Buschmann, Das Qualitätsprinzip in der deutschen Volkswirtschaft, im Archiv für exakte Wirtschaftsforschung, 3. Bd., S. 368.

[2] Op. cit. 3. Teil, 1. Kap., speziell S. 335ff.

sierung nach Material oder Prozeß stattfand, welche späterhin so absurde Blüten getrieben hat. So heißt es vom Bischof Bernward von Hildesheim, daß er im Schreiben sich besonders hervortat, die Malerei mit Freiheit übte, sich in der Kunst, Metalle zu bearbeiten, edle Steine zu fassen, und als Baumeister auszeichnete. Mit der Zeit trat nun freilich doch eine Trennung insofern ein, als zu den mehr handwerksmäßigen Verrichtungen hörige Laien verwendet wurden. Immerhin blieben die verschiedenen Produktionsstadien in den feineren Künsten in einer Hand vereinigt. „Zwar erhielt der Maler das Pergament zumeist bereits in brauchbarem Zustande geliefert, so daß er es nur noch zu glätten, mit kreideartigem Überzug zu versehen, zuzuschneiden und zu liniieren hatte; das Bereiten der Farben für die Miniatur- und Wandmalerei jedoch war seine Sache. Auch die Glas-, Email- und Mosaiktechnik wird dem Künstler nicht vorbereitet. Er selbst muß den Schmelz- und den Kühlofen, den Ofen zum Anwärmen bauen, muß die Asche aus Buchenholz brennen und mit Sand mischen, die Glashäfen formen und härten, endlich selber das Glas blasen. Noch vielseitiger ist die Metallarbeit. Wiederum muß sich der Künstler seine Werkzeuge, die Meißel, Feilen, Zangen usw. selbst herstellen, die Arbeitsplätze, Öfen usw. einrichten. Und soll sein Künstlertum wirklich etwas bedeuten, so muß er nicht nur etwa das Schmieden, Gießen und Treiben, das Formen der verschiedenartigsten Metallgefäße und -Geräte verstehen, auch die Goldschmiedekunst und die damit verbundenen Techniken, wie Niello und Email, Elfenbeinschnitzerei und Edelsteinschleiferei sowie das Fassen von Steinen und Perlen muß er verstehen."

Im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts ging dann das Handwerk mehr und mehr an das Bürgertum über. Es war die Zeit, in der sich die Städte mächtig entwickelten, wo die Zünfte aufkamen und ein gewisser Luxus in den Patrizierfamilien sich breit machte. Mit zunehmendem Bedarf ergab sich die Möglichkeit der Spezialisierung einzelner Berufsarten. Weltliche Bedürfnisse traten immer mehr in Wettbewerb mit den kirchlichen. Nicht nur die Palatien der Landesherren und die Häuser der Patrizier weisen einen wachsenden Reichtum auf, auch der Kleinbürger wünscht sein Haus wohnlich einzurichten. Auf dem Lande entwickelt sich, soweit nicht der Bau durch eigene Hand noch vorgenommen wird, das Zimmerhandwerk. Aus ihm gehen hervor die Stellmacherei, Mühlen- und Schiffbauerei.[1] Die Fachwerkarchitektur bietet Veranlassung zur Ausführung schöner Wandfüllungen. Balkenköpfe werden plastisch bearbeitet, Portale, Treppenhäuser, Zimmerdecken und Innenausstattung geben dem bürgerlichen Holzschnitzer, Maler, Schlosser Gelegenheit zu kunstsinniger Betätigung. „Das Handwerk in den geschlossenen Zünften nahm der Geistlichkeit fast die gesamte Kunsttätigkeit ab. Was der Klosterkunst verblieb, waren die Bücher, das Schreiben des Textes, das Illustrieren und Illuminieren des Manuskriptes, allenfalls auch der Einband desselben."

Wohl förderte die berufliche Spezialisierung, die sich im städtischen Gewerbe vollzog, die technische und damit in gewisser Hinsicht auch die künstlerische Leistung, doch fiel die Organisation und Abgrenzung der Zünfte noch keineswegs mit derjenigen der Künste zusammen. Ihr lag vielmehr das Material der Bearbeitung zugrunde, Künstler und Handwerker waren noch nicht differenziert, und „grobe, dem materiellen Nutzen dienende Produkte" desselben Stoffes wurden neben Kunstwerken von der gleichen Zunft geliefert. So waren „die Maler nicht nur je nach dem städtischen Bedürfnis mit anderen ähnlichen Handwerken, mit Glasern, Goldschlägern, Tischlern, zu einer Innung vereinigt, sondern ihr eigenes Geschäft erstreckte sich weit über das Künstlerische hinaus. Sie waren Schildmacher, selbst Sattler, weil dabei nach ritterlicher Sitte Wappen und andere dekorative Malereien vorkamen. Die Anfertigung von Statuen und Reliefs, die stets mit natürlicher Farbe bemalt wurden, gebührte ihnen. Die Rotgießer fertigten neben Kesseln und Pfannen auch Glocken, Taufbecken, Statuen, Epitaphien. Die Goldschmiede hatten alle Arbeit in edlen Metallen, Email, Niello, Filigran, sie waren Münzgraveure und Siegelstecher."

Dem Talente war dieses Bündnis von Kunst

[1] Nach K. Lamprecht, Deutsches Wirtschaftsleben im Mittelalter, 1. Bd. Leipzig 1886, S. 558; zitiert bei Wäntig, op. cit. S. 340. Anm.

und Handwerk jedoch wegen der Vielgeschäftigkeit, zu der es den Arbeiter verurteilte, nicht förderlich. Der Künstler mußte sich vom Handwerker emanzipieren, wenn er zu höheren Leistungen aufsteigen sollte. Auch die fortgeschrittene Technik, wie sie sich vor allem in der gotischen Bauart kundgibt, stellte nun Anforderungen an den Meister, denen der empirisch operierende Handwerker nicht mehr gewachsen war. So vollzog sich notgedrungen eine allmähliche Loslösung der Baukunst vom Baugewerbe. „Und das Gelingen des Ganzen hing jetzt im wesentlichen davon ab, ob die Individualität des leitenden Künstlers stark genug war, um Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute, Dachdecker, Glaser und Maler seinem Plane dienstbar zu machen." Wert wurde freilich immer noch darauf gelegt, daß der leitende Künstler, wenn nicht alle, so doch mehrere Zweige der Kunst beherrschte und sich Verständnis für die Eigenart der verschiedenen Materialien und ihre Technik bewahrte. „Und in der Tat waren, obwohl sie nicht mehr Bauhütten leiteten, auch die Meister der Renaissance Gesamtkünstler in diesem Sinne. Das galt wenigstens von den größten unter ihnen, von Raffael und Michelangelo, Leonardo und Cellini, Holbein und Dürer."

Die Handwerker jener Zeit waren imstande, den künstlerischen Vorwurf nicht nur mechanisch zu reproduzieren, sie verstanden ihn auch voll zu würdigen und kongenial in Holz, Metall oder Stein zu interpretieren. Es war die Zeit der Blüte des bürgerlichen Gewerbes, die Zeit, wo das Handwerk goldenen Boden hatte. „Jedes Band an Tür oder Fenster," sagt Gurlitt[1], „jedes Gitter, jedes Gerät, wie sie selbst auf entlegensten Dörfern geschaffen wurden, gibt Kunde von dem erstaunlichen Durchdringen des ganzen Volkes mit gewerbekünstlerischer Kraft."

Doch der einmal begonnene Emanzipationsprozeß schritt fort. Nachdem der Zusammenhang mit dem Baugewerbe gelockert war, griff auch innerhalb des Handwerks die Arbeitsteilung Platz. Malerei und Bildhauerei wandten sich als freie akademische Künste nun vom Kunstgewerbe ab und gingen ihre eigenen Wege. Ein Beispiel für diese Entwicklung liefert die Haager Lukasgilde.[1] 1579 gegründet, umfaßte sie Maler, Glasfabrikanten, Goldschläger, Bildschnitzer, Steinmetzen, Buchbinder, Buchdrucker und Händler. 1656 traten die Maler und andere Künstler aus und gründeten eine eigene Künstlergenossenschaft unter dem Namen „Pictura".

Die Trennung von Kunst und Gewerbe hatte die schwerwiegendsten Folgen. „Vom Künstler abhängig geworden, verlor der Arbeiter vielfach die Fähigkeit zu noch so bescheidenem, künstlerischem Schaffen und versank ins Banausentum, wo er aus äußeren Gründen keine Anregung von jenem mehr erhalten konnte. Dazu machte, wo Manufakturen und Fabriken entstanden, wie dies in dem industriell vorgeschrittenen Frankreich frühzeitig geschah, die wachsende Arbeitszerlegung für eine steigende Zahl gewerblicher Arbeiter die persönliche Gestaltung des Produktionsprozesses überhaupt zur Unmöglichkeit."

Vorübergehend und vereinzelt gelang es wohl durch eine Integration der kunstgewerblichen Arbeit im Großen unter genialer Leitung, wie sie zuerst von Heinrich IV. 1608 durch Ansiedlung einer Künstlerkolonie im Louvre und 1662 in der von Ludwig XIV. gegründeten Manufacture Royale des Tapisseries et des Meubles de la Couronne durchgeführt wurde, auch den veränderten Verhältnissen zum Trotz Wertvolles zu leisten. Diese Zusammenarbeit aber war nur da möglich, wo ein universal gebildeter Künstler, wie es der Leiter der Cité ouvrière, Le Brun, war, auch bei arbeitsteiliger Organisation eine persönliche Note allen Arbeiten aufzuprägen verstand, die seine Werkstätten verließen.

Die weitere Entwicklung ist zu bekannt, als daß ich sie im einzelnen zu schildern brauchte. Wir nähern uns dem Zeitalter der großen technischen Erfindungen. Merkwürdigerweise hat gerade der Mann, den wir als einen der letzten universellen Künstler kennen lernten, Leonardo da Vinci, an der Schwelle einer neuen Zeit stehend, die Ansicht vertreten, daß die Kunst der Zukunft Technik und Wissenschaft sein werde. In gewisser Hinsicht hat er recht gehabt.

[1] Zitiert bei Wäntig, op. cit. S. 450.

[1] Nach Flörke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, S. 44ff. Zitiert bei Wäntig S. 351.

In der Tat, die Wissenschaft hat, um mit Sombart[1] und Wäntig[2] zu sprechen, die Technik rationalisiert. Sie hat, wenn möglich, jeden Produktionsprozeß in einen Naturvorgang verwandelt, sie hat ihn durch die Ausbildung der Maschine von der Bedingtheit organischen Lebens befreit. „An die Stelle der durch die lebendige Persönlichkeit notwendig gebundenen organischen Gliederung der Produktionsprozesse tritt die nur im Hinblick auf den gewollten Erfolg zweckmäßig mechanisch eingerichtete Gliedbildung." Wäntig ist der Meinung, daß der Apparat der modernen Technik die Konzeption des Kunstwerkes erschwere, und wenn auch die Wissenschaft uns eine Bereicherung der Ausdrucksmittel beschert habe, so sei sie doch als ein Danaergeschenk von verheerender Wirkung zu betrachten. Man brauche nur an die Folgen zu erinnern, welche die Erfindung der Anilin- und Alizarinstoffe für die Kunst der Färberei gehabt habe. Die Ausführung rechne nur mehr mit ephemerem Erfolg. Die technischen Mittel überwuchern das künstlerische Ziel. Wir wollen hier die Frage nicht generell diskutieren. Für unseren Zweck handelte es sich nur darum, in kurzen Zügen das Wesentlichste aus der Entwicklung des abendländischen Kunsthandwerkes anzuführen. Und nun zurück zum japanischen Kunstgewerbe.

Eine Zeitlang schien auch dieses durch die moderne Produktionswut bedroht. Rein[3] berichtet uns darüber: „Nachdem die gewaltigen Verkehrsschranken gefallen waren, erschien Neu-Japan mit den mannigfaltigsten Erzeugnissen seiner Lackierkunst, seiner Keramik und Emaillierung kupferner und irdener Gefäße, seiner Bronzeindustrie und Waffenschmiedekunst, mit seinen herrlichen seidenen Geweben und Stickereien und einer Menge der verschiedenartigsten Spiel- und Phantasiestücke auf den Märkten des Occidents, erwarb sich rasch die Bewunderung der meisten Kunstfreunde. In Japan selbst waren die bisherigen Stützen und Förderer des eigenartigen Kunsthandwerks verschwunden.... Damit verbreitete sich allgemein die Furcht, daß die alte Kunstfertigkeit nun aussterben, das Kunstgewerbe entarten werde. Diese Besorgnis war um so begründeter, als die fremden Exporteure solcher Erzeugnisse nun in den Vertragshäfen und im Landesinnern die Gegenstände fabrikmäßig und massenhaft anfertigen ließen, und es ihnen meist nur um Erzielung eines hohen Absatzes und dementsprechend um billige Preise zu tun war. Der Gewerbetreibende selbst verließ vielfach seine alten Muster und Arbeitsmethoden, suchte eifrig nach neuen Formen und Verzierungsweisen, bloß um sie dem europäischen Geschmack anzupassen, den er im übrigen gar nicht kannte. Die geschmacklosesten Dinge kamen so auf den Markt."[1] Glücklicherweise vollzog sich ein Umschwung. Die Ausstellungen japanischer Künstler im Abendlande weckten erhöhtes Interesse. Regierung und Private erkannten, daß die Eigenart des japanischen Kunstgewerbes als seine wertvollste Eigenschaft erhalten bleiben müsse, und die letzten zwanzig bis dreißig Jahre haben erfreuliche Fortschritte auf allen Gebieten des Kunstfleißes gezeitigt. Heute kann jene wenig ruhmvolle Epoche der servilen Anpassung an ausländischen Geschmack als überwunden betrachtet werden. Woran liegt es nun, daß die industrielle Revolution in Japan nicht jene Folgen gehabt hat, die uns Wäntig so anschaulich vor Augen führt?

Das japanische Kunstgewerbe hat sich in ganz anderen Bahnen wie das abendländische bewegt. „Die Architektur, bei den arischen Völkern die vorherrschendste und einflußreichste Stütze des Kunstgewerbes, hat sich im chinesischen Kulturkreise keineswegs zu einer so hohen Bedeutung entwickelt. Alle ihre Schöpfungen sind vergängliche Holzbauten und machen nur ausnahmsweise einen monumentalen Eindruck."[2]

Dagegen hat die chinesische Schrift einen

[1] W. Sombart, Der moderne Kapitalismus, 2. Bd. S. 66.
[2] Op. cit. S. 359.
[3] Op. cit. S. 386.

[1] Rein, op. cit. S. 386.
[2] Rein, op. cit. S. 374/5. Vgl. auch Morris in „Arts and Crafts Essays" (by members of the Arts and Crafts Exhibition Society, London 1903, p. 34ff.) Zitiert bei Wäntig S. 85. „With all their brilliant qualities as handicrafts men the Japanese have no architectural . . . instinct. Their works of art are isolated and blindly individualistic, and in consequence . . . they remain more wonderful toys, things quite outside the pale of the Evolution of art, which, I repeat, cannot be carried on without the architectural sense that connects it with the history of mankind."

Einfluß auf die Entwicklung des japanischen Kunstgewerbes gehabt, der kaum zu überschätzen ist. „In der Tat haben die Werke der ältesten Malerschulen Japans einen auffallend kalligraphischen Grundzug.... Wie im Griechischen das Wort γραφειν, hat auch das japanische kaku die doppelte Bedeutung von Schreiben und Malen. Es gibt sogar eine Methode der Einteilung der Malereien nach ihren graphischen Analogien, als Shin, So und Giyo, entsprechend dem abgemessen rechteckigen Charakter der alten chinesischen Schrift, der in geschwungenen Linien verlaufenden Schreibschrift und der Mittelform zwischen beiden. Anderson teilt einen hierauf bezüglichen Auszug aus dem Werke „Gwa-ko-sen-ran" mit, welcher alle Stile der Maler chinesischer Schule auf zehn hauptsächliche Manieren zurückführt. Die Reihe beginnt mit dem Suikaku-ten genannten, dem Shin-Charakter der Schrift entsprechenden Stil, welcher an Umrissen von durchweg gleicher Stärke kenntlich ist. Manieren mit eigenartig eckigen Umrissen, welche durch stellenweises stärkeres Aufdrücken und Absetzen des Pinsels erzeugt werden, mit zittrig gezackten Umrissen, infolge rasch wiederholten Aufdrückens der Pinselspitze, Manieren mit wogig geschwungenen und schwellenden Umrissen schließen sich an bis zur zehnten, „Nanro-ten" genannten, die der So-Schrift entsprechen soll, und bei welcher nicht nur die Spitze des Pinsels, sondern stellenweise auch jeder andere seiner Teile das Papier berühren darf, wobei die eilig über die Fläche fegende zu kühnen Druckstrichen schwellende flüchtige Kursivschrift vorschweben soll, ein Stil, in welchem u. a. der vielgenannte Tanyu gern arbeitete."[1] Auf die tonangebende Stellung, welche die Malerei im japanischen Kunstgewerbe einnimmt, und auf das hohe Verständnis, das ihr auch vom ausführenden Künstler entgegengebracht wird, habe ich bereits hingewiesen. So sicher für die geschichtliche Zeit Brinckmanns Ansicht, daß die Malerei im Fokus des japanischen Kunstlebens stehe, zutrifft, so deutlich ist auch ihr kalligraphischer Ursprung.

Es ist für uns nicht ohne Interesse zu wissen, wie vor der Einführung der chinesischen Schrift der japanische Kunstfleiß sich äußerte. Gowland[1] hat auf Grund umfassender, sich auf Hunderte von Grabhügeln und Dolmen erstreckender Forschungen nachgewiesen, daß die fabelhaften Schilderungen der japanischen Chroniken über die Entwicklung der technischen und künstlerischen Fertigkeit in der Zeit vor der Einführung des Buddhismus nicht ganz unbegründet sind. In den ältesten und einfachsten Fundstätten, in Südwest-Honshu, Kyushu, Bizen und Bitchu fand er Schwerter aus Bronze, die noch keine Verzierung tragen. Das Dolmen von Koshi in Yamato hat bereits eine Kammer aus behauenen Steinen, die von Isokami und Tennoji enthielten Sarkophage aus Terrakotta. In ihnen wiegen Eisen- und Kupferwaffen vor. Neben der Waffentechnik wurden auch die Künste des Friedens gepflegt. Die Japaner waren am Ende ihrer Dolmenzeit nicht nur tüchtige Metallurgen, sondern auch geschickte Töpfer. Schon die zahlreichen Funde der Dolmenzeit lassen Gowland auf ein exaktes räumliches Darstellungsvermögen der Japaner schließen. Auch in der Naraepoche war das künstlerische Streben der Japaner noch nicht ganz in der Zierkunst aufgegangen. Es sind aus jener Zeit Statuen erhalten, welche im Gegensatz zu späteren Schöpfungen eine intime Vertrautheit mit den Eigenschaften der Bronze und so frappantes anatomisches Wissen verraten, daß man mit Brinkley[1] eine besondere Veranlagung für plastisches Gestalten bei den Japanern jener Zeit annehmen darf. „Man muß sich fragen," sagt derselbe, „warum weder die chinesischen noch die koreanischen Bildhauer, die doch unter der gleichen religiösen Inspiration in ihren eigenen Ländern arbeiteten, niemals Meisterwerke schufen, die sich mit den Statuen von Nara vergleichen lassen. Die Folgerung liegt nahe, daß die japanischen Künstler, obwohl sie ihre technische Ausbildung von ihren Nachbarn auf dem Kontinent und die Motive ihrer Schöpfungen von dem Glauben, der durch die letzteren verbreitet wurde, erhielten, durch ihren eigenen Genius

[1] Brinckmann, of. cit. S. 174/5.

[1] W. Gowland, The Dolmens and Burial Mounds of Japan. Archaeologica vol. LV, London 1897. Zitiert bei Rein, Japan nach Reisen und Studien, 1. Bd. 2. Aufl., Leipzig 1905, S. 537 ff.

[2] The Times, July 19, 1910. Supplement S. 56.

bald in der Ausübung ihrer Kunst über chinesische oder koreanische Auffassungen hinausgetragen wurden." Dieses plastische Können offenbarte sich auch später noch gelegentlich in Bronzegüssen, die von hohem konstruktivem Vermögen zeugen — so im Amida Butsu von Kamakura, im 13. Jahrhundert —, es verlor sich aber allmählich unter der Vorherrschaft der Ziertechniken. Der im 16. Jahrhundert dem Buddha von Nara aufgesetzte Kopf — der alte war durch Feuer zerstört — weist durch den grellen Kontrast, in dem er sich zu dem unversehrten Teil der aus dem 8. Jahrhundert stammenden Statue befindet, den traurigen Verfall der japanischen Plastik deutlich nach.

Am besten läßt sich der Einfluß der neuen Kunstrichtung im Baugewerbe nachweisen. In der Architektur der dem Ahnendienst gewidmeten und in die Zeit vor dem Eindringen indochinesich-koreanischer Kultur hinaufreichenden Shintotempel, die in ihrer reinen Form allerdings selten anzutreffen sind, herrscht das konstruktive Element noch vor. Ein auf in die Erde getriebenen Pfählen ruhender festgefügter Bau von sauberer Zimmermannsarbeit erinnert an den Pfahlbau der Seeanwohner. Jeder äußeren Verzierung durch Schnitzwerk oder Bemalung bar, und nur durch die Güte des verwendeten Holzes wirkend, ist er mit Rinde oder Stroh gedeckt. „Erst in jüngerer Zeit kam die Sitte auf, die Pfosten des Hauses durch Unterlage großer Steine gegen die Feuchtigkeit des Bodens zu schützen.... Der Grundriß der Hütte hatte die Form eines Rechtecks mit vier Eckpfosten und einem höheren Pfosten zur Unterstützung des Firstbalkens inmitten der schmalen Giebelseiten. Je zwei starke Dachsparren verbanden die Eckpfosten mit den Giebelpfosten und bildeten durch ihre Kreuzung eine Gabel, in welcher der Firstbalken lagerte. Auf die Böschungen des Daches wurden sodann wagrechte Latten, dem Firstbalken gleichlaufend ..., befestigt. Als Sparren dienten leichte Latten oder Bambusstämme. ... Dieses Sparrwerk wurde nun mit Stroh bedeckt und um letzterem Halt zu geben, legte man noch zwei Bäume in die Gabeln der Giebel, und quer über diese Bäume in gleichen Abständen kurze Scheite. ... Die Urhütte entbehrte der Dielung, dem Tempel aber hat man eine solche in der Höhe einiger Fuß über dem Erdboden gegeben, was wieder die Anlage eines balkonartigen Umganges um das Gebäude und einer Treppe im Gefolge hatte, welche zu der . . . inmitten einer der Breitseiten angebrachten Tür hinaufführte. Die Torii der reinen Shintotempel sind wie diese selbst aus schlichtem Hinokiholz gezimmert. Bisweilen ... auch kommen steinerne oder eherne Tore vor, niemals aber sind sie mit Schnitzerei oder anderem Zierwerk geschmückt."[1]

Hören wir dagegen, was der Architekt Josiah Conder[2] über die Bauart der Buddhatempel sagt: „Der japanische Tempel besteht aus einem Komplex von Gebäuden, die durch gepflasterte Avenuen und Gänge miteinander verbunden sind. Die folgende kurze Beschreibung betrifft in erster Linie das Hauptgebäude oder Heiligtum, welches den Altar und die Bettstätte, die Statue der Göttin oder das Idol des Gründers enthält und Hondo oder Honden genannt wird. Bei manchen Kultusgebäuden ist die ganze Außenseite mit Farben geschmückt, die mit Lack oder Kleister gemischt sind. Zinnober ist die gewöhnliche Grundfarbe, bei polychromer Färbung an den Verbindungsstellen der Gesimse und Friese. An manchen Gebäuden ist ein schwarzer Grundton verwendet. Die zahlreichen kleinen Holzklötze und ihre geschweiften Konsolen, die zusammen die eigenartigen Verbindungen des Stils ausmachen, sind alle in verschieden reicher Färbung gehalten, die weiß eingefaßt ist, um zu verhindern, daß eine Farbe in die andere übergeht. Auf diese Weise wird eine reiche, das Auge nicht ermüdende und harmonische Wirkung erzielt. Die Mausoleen der Shogune in Nikko, Shiba und Uyeno sind die feinsten Beispiele der Anwendung polychromer Färbung auf der Außenseite von Tempelgebäuden. Diese prunkvolle Verzierung findet sich nicht nur an den Mausoleen, sondern auch an den Torbogen, Bethallen, Wasserständen, Pagoden und sogar an den Lagerhäusern, welche einem Teil der heiligen Stätten angegliedert sind. Das Innere der Kultusgebäude ist gleichfalls schön in Gold und Farben geschmückt. Die reichste Verzierung

[1] J. Brinckmann, of. cit. S. 61/3.

[2] The Times, July 19, 1910. Supplement. S. 71.

weisen die Gesimse, Verbindungsstellen und Decken auf. Die Säulen, Wände, Pfosten und Träger sind gewöhnlich rot oder schwarz lackiert. Innenwände sind oft mit Malereien bedeckt, welche Blumen und wirkliche oder fabelhafte Tiere darstellen, die mit der buddhistischen Kunst in irgendwelcher Beziehung stehen. Die Decken sind prachtvoll geschmückt, in schwarz lackierte Rahmen gefaßt, die an den Ecken mit Metallstücken verziert sind, und mit reich bemalten Füllungen in mehr oder weniger konventioneller Zeichnung versehen. Die ebenen Decken mancher Kultusgebäude sind nur umrahmt und mit Riesendrachen in Wolken oder großen Buddhaengeln bemalt."

Wie man sieht, ist die Tektonik hier Nebensache. Rein[1] sagt denn auch: „Buddhistische Tempel zeigen unter einem unverhältnismäßig schweren Dache eine gedrungene und gedrückte Gestalt und vielfache Holzverzierungen, die wohl Ausdruck einer reichen Phantasie, aber selten — mit Ausnahme vieler Schnitzereien — Zeichen eines entwickelten künstlerischen Geschmackes sind." Während die Buddhatempel (Tera) durch die Fülle des Zierates und die Materialverschwendung ihrer indischen Architektur erdrückend wirken und ein erhebendes Gefühl kaum aufkommen lassen, bestechen die reinen Shinto-Tempel (Miya) durch einfache und zweckangemessene Konstruktion.

So sehen wir unter dem Einfluß der indischen Kultur und der chinesischen Schrift das ursprünglich vorhandene und nur der Entwicklung harrende konstruktive Vermögen der Japaner einer Kunst Platz machen, die in erster Linie der Oberfläche des Stoffes ihre Aufmerksamkeit zuwendet. Wie verschieden die Stellungnahme des japanischen Kunsthandwerkers zu seinem Stoffe von derjenigen des europäischen ist, läßt sich an einer Reihe interessanter Fälle nachweisen. Bezeichnend ist z. B., wenn die durch politische Umwälzungen zur Berufsänderung gezwungenen Schwertschmiede nicht, wie etwa bei uns ein Teil der Kunstschlosser, zum Maschinenbau übergingen, sondern vorzogen, ein neues dekoratives Kunstgewerbe, die Einlegarbeit auf Gußeisen, zu entwickeln. Selbst in der Metallotechnik behält das ornamentale Element die Oberhand. „In den Metallarbeiten herrschen der Erzguß als formgebende, das Inkrustieren und das Ziselieren als zierende Techniken vor. . . . Leisteten die Schwertfeger Höchstes in geschweißten und geschmiedeten Klingen, so fanden Können und Geschmack doch nicht den Weg zu geschmiedetem Gitterwerk und Türbeschlag, wie solche der Stolz abendländischer Schmiedemeister vom Mittelalter bis zum Ausgang des vorigen Jahrhunderts waren."[1] Die gleiche Ziertechnik wird in den verschiedensten Künsten angewandt: „Wie die Inkrustation die vorherrschende Ziertechnik der Metallarbeiter, so beeinflußt sie auch die Arbeiten der Holz- und Elfenbeinschnitzer und der Lackarbeiter, ja sie ist, insbesondere in ihrer Abart als inkrustiertes Relief, eine ebenso charakteristische Erscheinung in der ganzen plastischen Kunst Japans wie es auf dem Gebiete seiner Flächendekoration das Prinzip des Cloisonierens, d. h. des Abgrenzens zellenartiger Farbenflächen, welches in der alten Technik des Färbens noch wirkungsvoller auftritt als in der jüngeren des Emaillierens."[2]

Bei der Herstellung der mancherlei kleinen Erzeugnisse ihrer Plastik, die bald in Ton oder Metall, in Holz und Elfenbein ausgeführt und zum Teil mit Lack und Schmelzfarben, zum Teil durch Gravierung, Ziselierung und Tauschierung geschmackvoll verziert sind, sehen wir die Japaner häufig zur Hervorbringung überraschender Farbwirkungen zu uns ganz ungewohnten Stoffkombinationen greifen: „Daß der Metallarbeiter, um auf der schmiedeeisernen Platte eines Stichblattes den beliebten Nanten-Strauch herzustellen, goldene Zweige und Blätter einlegt, befremdet uns nicht, aber diese Zweige läßt er rote Beeren tragen, indem er in das Eisen geschnittene Löcher mit Perlen der Edelkoralle ausfüllt. Ein ander Mal gräbt er ein versenktes Relief des lustigen Froschträgers Gemma-Sennin in ein Stichblatt aus silbergrauer Bronze, der Pfirsich aber, welchen der sonderbare Heilige uns entgegenhält, ist aus roter Koralle geschnitzt. Oder er setzt auf der eisernen Platte das Bild einer Fangheuschrecke, eines seiner Sinnbilder kriegerischen Mutes, aus farbigen

[1] Rein, op. cit. 2. Bd. S. 374/5.

[1] J. Brinckmann, op. cit. S. 159/160.

[2] Ibid. S. 155/6.

Metallen zusammen und fügt, um die grünlich schimmernden, glotzigen Augen recht ausdrucksvoll zu machen, Stückchen geschliffenen Malachites ein. Oder er gibt das bunte Farbenspiel herbstlicher Kürbisblätter wieder, indem er Stücke bunter Perlmutter in die aus Bronze oder Gold ziselierten Blattflächen einlegt. Der Lackarbeiter weiß durch Verbindung seiner Malereien oder zarten goldenen Lackreliefs mit den mannigfachsten Stoffen die reizvollsten Wirkungen zu erzielen. In die spiegelnd schwarze Lackfläche einer Dose, deren Wandung aus verschieden getönten und getigerten Bambusabschnitten zusammengesetzt erscheint, legt er zwei fliegende Sperlinge, welche auf das zierlichste aus Hornplatten geschnitzt, denen durch Bemalung auf der Ober- und Unterfläche, ähnlich wie bei unseren Miniaturen auf Elfenbein, die zartesten Naturtöne aufgehaucht sind. Oder er malt auf das glänzende Schwarz eines Inro in zartem, dunkelgoldfarbenem Relief ein Rosengebüsch, das er mit kleinen, aus metallischem Golde ziselierten Vögeln belebt. Oder er zeigt uns inmitten blühender Kirschbäume aus gelacktem Goldrelief den Helden Yoshi-iye auf seinem Rappen aus farbigen Metallen zusammengesetzt. Oder er malt auf ein Inro in den feinen Goldtönen seiner Lackpalette ein brandendes, von der roten Morgensonne bestrahltes Meer, an dessen Ufer ein goldener Pfirsichbaum weiße perlmutterne Blüten mit Kelchen aus grünem Elfenbein und halb- und vollreife Früchte aus gelblicher, rötlich angehauchter Muschel und roter Blutkoralle trägt. So auch der Schnitzer der Netzke, welcher hölzernen Püppchen elfenbeinerne Gesichter und Hände, an einem aus Ebenholz geschnitzten Chrysanthemumzweiglein silberne Scheibenblüten in den Kranz der schwarzen Randblüten einfügt, auf ein aus Holz geschnitztes Lotosblatt einen aus Metall getriebenen Frosch befestigt, der zum Knäuel geballten hölzernen Maus schwarze Glasäuglein einsetzt oder ein holzgeschnitztes, einen alten Fichtenstamm nachahmendes Gefäß mit kleinen goldenen und silbernen Ameisen belebt. So nicht minder der Erzgießer, welcher den Taschenkrebs, der an einem als zerfetzte Reuse gebildeten Blumenbehälter emporkriecht, in seinen natürlichen roten Farben bemalt und einem lebensgroßen Bildnis durch eingesetzte Porzellanaugen wunderbar lebensvollen Blick verleiht. So der Tonbildner, welcher farbig glasierte Reliefs mit Lackmalereien und Schnitzwerk verbindet. Auf keinem Gebiete aber tritt diese Freiheit in der Verwendung der Mittel auffallender hervor, als in denjenigen Gewerben, welche die zu Kleidungsstücken, zu Fukusas, zu Setzschirmen bestimmten gewebten Zeuge schmücken. Die Künste des Färbers, des Malers und des Stickers arbeiten hier auf künstlerisch freie, dem Abendlande unbekannte Weise Hand in Hand."

So ist im japanischen Kunstgewerbe im Gegensatz zu der Entwicklung in Europa die Zierkunst durchaus vorherrschend geworden. Diese Tatsache ist von weittragender technisch-ökonomischer Bedeutung. Während nämlich in den Zweigen des Kunstgewerbes, bei denen die künstlerische Gestaltung der Hauptsache nach ein Problem der Raumgestaltung ist, das System völliger Arbeitsteilung sich voll bewährt hat, ja nach Buschmanns Untersuchungen gerade die auf höhere Qualität hinarbeitenden Betriebe in erheblichem Grade Maschinenarbeit statt Handarbeit verwenden und das Prinzip der Arbeitsteilung weitgehend durchführen, überhaupt sich mehr industriell organisieren, bleiben Betriebe, in denen die Ziertechnik vorwaltet, der Hauptsache nach auf der Stufe des Handwerksbetriebs stehen. In der zuerst genannten kunstgewerblichen Gruppe kann der Künstler als „Organisator der architektonischen Mittel" in ähnlicher Weise sich mit Erfolg betätigen, wie etwa der Fabrikant irgendeines anderen produktiven Unternehmens. „Aber überall da, wo der künstlerische Reiz eines Gegenstandes in der liebevollen Ausführung der Details liegt, wie in der Herstellung von Schmuck, Schnitzereien, Ziselierarbeiten und ähnlichem, genügt die sozusagen disponierende Arbeit eines von der technischen Ausführung getrennt sitzenden Entwerfers nicht. Die höchste qualitative Veredlung ist hier gebunden an die von künstlerischen Instinkten geleitete, gleichzeitig aber zur vollendeten technischen Ausführung befähigte Hand."[1]

Gälten die von Buschmann in Deutschland gesammelten Erfahrungen auch für das japa-

[1] J. Buschmann, loc. cit. S. 377.

nische Kunstgewerbe, so wären dort bei dem Vorwiegen von Zierkunst der durch die Entwicklung nun einmal geforderten Arbeitsteilung und Mechanisierung enge Schranken gezogen. In der Tat ist die Arbeitsgliederung innerhalb derselben Unternehmung in den vielen kleinen Werkstätten wenig entwickelt, worüber die Berufsspezialisierung in der Keramik, Färberei und Metallurgie nicht hinwegtäuschen darf. Andererseits haben wir immerhin in einer Reihe von Fällen eine zum Teil recht weitgehende Arbeitsteilung feststellen können. Zudem beweisen doch die 156 mechanischen Betriebe der Töpferei mit einem durchschnittlichen Kraftverbrauch von 115 PS pro Betrieb und vereinzelte mit Motorkraft ausgerüstete Betriebe der Lackwarenindustrie, der Kunststickerei und -weberei, der Steinschneiderei und Elfenbeinschnitzerei, welche die japanische Fabrikstatistik nachweist, daß auch im dortigen Kunstgewerbe die Maschine langsam ihren Einzug hält.

Wie läßt sich dieses von Buschmanns Feststellungen offenbar abweichende Verhalten in der Ökonomie japanischer Zierkunst erklären? Warum läßt sich in Japan der entwerfende Künstler in dem Maße, wie wir es festzustellen Gelegenheit hatten, vom ausführenden trennen, ohne daß der von Wäntig treffend geschilderte Zerfall des Kunstgewerbes eintritt? Das rührt daher, daß einerseits die Arbeiter, wie uns Brinckmann versichert, und wie wir es bei einer Reihe von Kennern und durch eigene Anschauung bestätigt gefunden, selbst einen so geläuterten Geschmack besitzen, daß sie den Entwurf des Künstlers in wahrhaft kongenialer Weise technisch zu verkörpern wissen. Sodann aber hat in Ostasien nicht jene Emanzipation der Malerei und Bildhauerei vom Kunstgewerbe stattgefunden, auf die wir oben hingewiesen haben. „Den Japanern ist wie den Griechen jene weite Kluft unbekannt geblieben, welche bei den abendländischen Völkern unserer Zeit zwischen den sogenannten hohen und freien Künsten und den als Kunstindustrie oder Kunstgewerbe, als Kleinkünste, als dekorative oder technische Künste bezeichneten Formen stofflichen Gestaltens gähnt. Von den einfacheren Werken, in welchen sich die menschliche Kunsttätigkeit in ihren Anfängen betätigt, von den der Bekleidung, der Bewaffnung, dem Schmucke, den mannigfachen Bedürfnissen der Wohnung und des Haushaltes dienenden Erzeugnissen der Weber, der Töpfer, der Holz- und Metallarbeiter führt ohne sichtliche Abgrenzung der Weg aufwärts zu den höheren Gebieten der Kunst, wo die Werke der Skulptur und Malerei sich bald der Baukunst dienend und schmückend unterordnen, bald ein von den Rücksichten auf Nützlichkeit, Zweck und gegebene Räume losgelöstes, selbständiges Dasein behaupten."[1]

Deshalb blieb den Japanern jene Trennung von Gebrauchs- und Ziergerät erspart, „welche eines der bedenklichsten Krankheitssymptome des heutigen abendländischen Kunsthandwerks ist. Auch da, wo Zweck und Mittel keine schmückende Zutat gestatten, verleiht die Gediegenheit der Ausführung neben vollkommenster Zweckangemessenheit jedem Gefäß oder Gerät bescheidene Reize, welche wir Europäer den für die Alltagsarbeiten im Haushalte dienenden Gegenständen kaum jemals zu geben beflissen sind, um dafür auf der anderen Seite um so mehr in völlig zwecklosem Putzwerk zu vergeuden."[1] Ziergegenstände, denen kein vernünftiger Zweck zugrunde liegt, haben für das einfache Gefühl des Japaners geringe Daseinsberechtigung. „Der Eimer, in welchem die Hausfrau das Wasser vom Brunnen holt, der geflochtene Wandkorb, in welchem ein frischer Blütenzweig auch die Hütte des Ärmsten freundlich schmückt, der aus Kupfer gehämmerte Kessel zum Sieden des Teewassers, der Besen zum Fegen der sauber geflochtenen Binsenmatten erscheinen im Vergleich mit den entsprechenden Gegenständen unseres Haushaltes an und für sich auch dem Auge des Europäers nahezu salonfähig."[2] Und das zu einer Zeit und in einem Lande, wo die Errungenschaften der Technik wie kaum sonstwo in der Welt mit Begeisterung aufgenommen und umgesetzt werden. Der Übergang vom Kunstgewerbe zum Handwerk ist gleichfalls ein kaum merklicher. „Während bei uns die Unterscheidung des Kunstgewerbes als eine besondere Stufe gewerblicher Arbeit, so wenig sie selbst in der

[1] J. Brinckmann, op. cit. S. 151.
[2] Ibid. S. 152.

Sache begründet erscheinen mag, den einmal herrschenden Zuständen entspricht, trifft sie für Japan nicht zu, wo der geringste Arbeiter nichts schafft, ohne seiner Hände Werk, selbst in der größten Beschränkung, mit dem Vorzug relativer Vollkommenheit mindestens in technischer Hinsicht, auszustatten."[1]

Diese hohe ästhetische Allgemeinbegabung ist meines Erachtens der wesentlichste Faktor des japanischen Kunstgewerbes. Von ihrer Erhaltung hängt die Zukunft des japanischen Kunstfleißes ab. Sie kann, rationell gepflegt und verwertet, zu einer mächtigen Quelle nationalen Wohlstandes werden. Es verlohnt deshalb, ihrem Ursprung nachzuspüren, um so besser die Erfordernisse des Bodens kennen zu lernen, auf dem allein sie gedeihen kann. Auch in dieser Frage gehen die Meinungen weit auseinander. Unter anderen vertritt Fukuda[2] die Ansicht, daß jener eigentümliche Kunstsinn und charakteristische Geschmack, worin die Japaner heute ihren Stolz sehen, nicht das Produkt der spezifisch japanisch-konfuzianistischen Lebensanschauungen, sondern das Ergebnis des Strebens sei, in jener Zeit der strengen Luxusgesetze des Polizeistaates ihr Prunk- und Glanzbedürfnis bei einfacher Formgebung zu befriedigen. Es leuchtet ein, daß man so etwa den raffiniert einfachen Geschmack der höheren Stände erklären könnte, nicht aber eine Eigenschaft des ganzen Volkes, auch dann nicht, wenn man annehmen wollte, daß sich viel mehr Kräfte an der kunstgewerblichen Produktion beteiligten, als tatsächlich der Fall war. Es bedurfte einer über mehrere Jahrhunderte sich erstreckenden Vererbung, um zu dem Resultat zu gelangen, das in Japan vorliegt. Alles weist aber darauf hin, daß diese Begabung bereits lange vor Beginn der Tokugawa-Herrschaft vorhanden war. Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen die Kunstdenkmäler Nikkos. „Die Tempel und Pagoden, granitenen Säulen und Wasserbecken, Stein- und Bronzelaternen sowie die vielen Glocken, ferner die Holzschnitzereien in Relief und durchbrochener Arbeit, . . . die vielen Priestergewänder und sonstigen Geräte, Lackarbeiten und anderes mehr aus jener Zeit sind uns unzweifelhafte Beweise dafür, daß das Kunstgewerbe damals schon einen hohen Grad der Vollkommenheit erlangt hatte."[1]

Eine andere Anschauung vertritt Brinckmann[2]. Nach ihm verdankt „die Sauberkeit und Genauigkeit der technischen Ausführung, die alle Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes auszeichnen", ihren Ursprung der auf den Shinto-Kultus zurückzuführenden Liebe der Japaner für Reinlichkeit und Einfachheit, Vorzüge, die dem geringsten Erzeugnis des Böttchers, Korbflechters und Töpfers für den Hausrat des kleinen Mannes nicht minder eigen sind wie der schlichten Zimmermannsarbeit an den in altertümlichem Stil erbauten Kamitempeln. Man könnte Brinckmanns Ausführungen durch den Hinweis darauf ergänzen, daß die in den höheren Ständen rezipizierte Lehre des Konfuzius diesen praktischen Tugenden gleichfalls eine hohe Bedeutung beimaß und ihren Geschmack im gleichen Sinne beeinflußte wie der Shinto-Kult den des niederen Volkes. Doch auch diese Erklärung befriedigt nicht ganz. Die japanische Kunst ist vom Buddhismus weit mehr beeinflußt worden als vom Shintoismus und Konfuzianismus zusammengenommen, ja sie war im Mittelalter nahezu rein buddhistisch. Es liegt auch kein zwingender Grund vor, gerade dem Ahnenkult jene günstigen Wirkungen zuzuschreiben. Brinckmann selbst sagt uns, daß die „farbenprangenden Schnitzwerke und Erzzieraten an den Prachtbauten der Buddhisten" diese Eigenschaften in nicht weniger hohem Maße aufweisen. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die japanische Innenausstattung ebenso wie der Wohnbau überhaupt im Zeichen shintoistischer Einfachheit steht, so spielen ein hochentwickelter

[1] J. Brinckmann, op. cit. S. 152.

[2] Die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwickelung in Japan. 42. Stück der Münchner Volkswirtschaftlichen Studien. S. 176.

[1] Rein, op. cit. 2. Bd. S. 385.

[2] „Unverkennbar ist die Wechselwirkung dieser Lehren und Vorschriften des Shintô und jener Reinlichkeitsliebe, welche das ganze Leben aller Schichten des japanischen Volkes durchzieht und ihm die Anerkennung als reinlichstes Volk der Erde eingetragen hat. Gewiß steht hiermit auch in ursächlichem Zusammenhange jene unübertreffliche Nettigkeit und Sauberkeit der Ausführung, welche allen gewerblichen Erzeugnissen der Japaner ebenso eigen, wie ihren Shintô-Tempeln rituell vorgeschrieben ist." Op. cit. S. 55.

Farbensinn und geschmackvolle Ziertechnik doch eine größere Rolle im japanischen Kunstgewerbe als der gewiß nicht zu leugnende Effekt sauber bearbeiteter glatter Flächen.

Wesentlich zwei Faktoren möchte ich die generelle Verbreitung des künstlerischen Empfindens in Japan zuschreiben: den natürlichen Bedingungen des Milieus und der geistigen Strömung des Buddhismus.

Haben die Japaner in der ersten Zeit ihrer Kunstjüngerschaft, als sie noch sklavisch chinesische und koreanische Vorbilder nachahmten, ihre Motive in der Hauptsache dem Reiche der Mythologie und Legende entnommen, so lernten sie bald die Natur als Lehrmeisterin über alles schätzen und haben im Laufe der Zeit eine solch intime Kenntnis ihrer Reize erworben, daß sie als ihre Interpreten kaum je übertroffen werden dürften. Nur ein Beispiel, das häufig zitiert wird, möchte ich anführen. Man hat so lange die von der unsrigen abweichende japanische Darstellung fliegender Vögel für falsch erklärt, bis die Momentphotographie den Beweis erbrachte, daß sie die einzig exakte ist. Die japanische Natur ist überreich an wunderbar farbigen Kontrasten. Die kolorierten Bilderbogen und Ansichtskarten, denen die meisten Abendländer ihre Vorstellungen vom Lande der aufgehenden Sonne verdanken, bringen zwar häufig ganz unmögliche Färbungen zur Darstellung, das rührt jedoch weniger von der Sucht zu übertreiben als daher, daß eine primitive Technik auf ihre Herstellung verwandt wird. Die japanische Atmosphäre ist den größten Teil des Jahres von einer außergewöhnlichen Durchsichtigkeit. Dank diesem Umstande erscheinen alle Farben in jener Reinheit und Frische, die Konturen der Landschaft in jener scharfen Umrissenheit, die einen charakteristischen Vorzug des japanischen Kunstgewerbes ausmachen. Dagegen kommt dem Studium des Helldunkels in einem Lande, wo es eine Dämmerung kaum gibt, und der Übergang von Tag zu Nacht und Nacht zu Tag ein beinahe unvermittelter ist, naturgemäß wenig Beachtung und Pflege zu. Rein[1] mißt diesen natürlichen Bedingungen ausschlaggebende Bedeutung bei, ja er macht die Zukunft des japanischen Kunstgewerbes geradezu von ihrer Beachtung abhängig: „Der Natur entnimmt der Künstler seine Motive, das Schönste, was sie bietet, sucht er mit Hingabe und Treue nachzubilden, unentweiht und unverfälscht durch Zutaten seiner eigenen Phantasie." . . . „Die Kompositionen zeigen eine bewältigende Wahrheit und Kraft und entzücken durch diese lebensvolle Naturtreue, das oft meisterhaft angebrachte Kolorit und die hohe technische Vollendung der Ausschmückung" . . . „Nur wenn das japanische Volk sich seine kindliche Freude an der schönen Natur seines Landes bewahrt," meint Rein, „wenn es sich seine Lieblinge in Wald und Feld, in Tempelhain und Hausgärtchen und ihre treue Pflege auch ferner erhält, wenn es fortfährt, aus dieser lebendigen frischen Quelle seine Motive und künstlerische Begeisterung zu schöpfen, und nebenbei die Grundbedingung seines Glückes und seiner billigen Arbeitskraft, die Genügsamkeit nicht verliert, nur dann wird es auch auf der Höhe seiner eigenartigen kunstgewerblichen Leistungen bleiben."

Die durch ein idyllisches Milieu bedingte ästhetische Veranlagung des japanischen Volkes wurde durch die Einführung der indo-chinesisch-koreanischen Kultur befruchtet. Inspiriert durch die Buddhalehre, deren Kult eine dauernde Nachfrage nach kunstgewerblichen Erzeugnissen mit sich brachte, eigneten sich die Japaner nicht nur die von Buddhapriestern eingeführten Künste an, sie übertrafen vielmehr, dank ihrer hohen Begabung, im Laufe der Zeit ihre Lehrmeister und wußten frühzeitig die konventionellen Motive und Techniken derselben zu ersetzen durch eine dem nationalen Milieu in eigenartiger Weise Rechnung tragende künstlerische Anpassung. So wurde, in ähnlicher Weise wie im Abendlande die christliche Kirche des frühen Mittelalters, der Buddhismus der Hauptträger und Förderer japanischer Kunst. So verhängnisvoll die politischen Folgen seiner Einführung gewesen sind, so heilsam war sein Einfluß auf das künstlerische Japan. Er hat als entzückendste Blüte am Baume orientalischer Kultur das japanische Kunstgewerbe gezeitigt. „Hier in Japan war es der Buddhismus, der mit der Sprache und Literatur Chinas auch dessen Kunst nach dem Inselreiche verpflanzte und bis zum Anbruch des 17. Jahr-

[1] Op. cit. 2. Bd. S. 383, 377, 387.

hunderts ihr Hauptträger und fast alleiniger Förderer blieb. In seinen Tempeln und Klöstern, wo religiöser Enthusiasmus und heiliger Eifer schufen, fanden ihre Werke Heim und Verwendung. Und zu welcher Höhe man sich unter seinem Schutz erhob, das bezeugen uns noch heute in ihrer geheimnisvollen Schönheit die Heiligtümer von Nikko mit ihren Grabmälern und Pagoden, Säulen und Wasserbecken, Bronzelaternen und Glocken, mit ihren Holzschnitzereien in Relief und durchbrochener Arbeit, ihren Lackarbeiten und Stickereien."[1]

Freilich brauchten die Früchte buddhistischer Inspiration Zeit zum Reifen. Nur langsam vollzog sich der Prozeß der Läuterung des künstlerischen Empfindens. Vor dem 16. Jahrhundert machte die Zivilisation im niederen Volke nur geringe Fortschritte. Nur wenige priviligierte Stände waren im Besitz der klassischen künstlerischen und literarischen Bildung, der breiten Masse der Krieger, Bauern, Handwerker und Kaufleute war sie noch fremd. Erst die Ashikaga und Toyotomi schufen die Vorbedingungen für jene Popularisierung des guten Geschmacks, zu der das von den Tokugawa-Shogunen eingerichtete Dorfschulsystem der Terakoya nicht wenig beigetragen hat. „Obwohl in der Tokugawazeit in politischer Hinsicht noch eine strenge Scheidung der verschiedenen Klassen beobachtet wurde, so verschwanden die bis dahin obwaltenden Unterschiede im literarischen und künstlerischen Empfinden und der gute Geschmack wurde Gemeingut aller," führt ein vom Unterrichtsministerium herausgegebener Bericht des Direktors der Tokio-Fine-Art-School aus.[2]

Ähnlich wie in Europa wurde die Kunst allmählich ihres rein kultischen Charakters entkleidet. Sie fand an den feudalen Herrenhöfen eine nicht minder günstige Pflegstätte wie im Dienste buddhistischer Klöster und Tempel. Wäntig[3] versucht die Arbeitsweise des Kunstgewerbetreibenden jener Epoche psychologisch zu erklären. „Mit Leib und Seele in einem großen Ganzen aufgegangen, das ihm Schutz und Schirm gewährte, und dem dafür mit allen seinen Kräften zu dienen ihm als der Sinn und Zweck seines eigenen Lebens erschien, schuf er für sich, wenn er des Herren Haus verzierte, seine Schatzkammer füllte, ihn und die Seinen mit Schmuck und Waffen versah." . . . „Der so versehene Künstler hatte keine Sorgen und Ängste und erwartete kein Geld für sein Werk. Nie kam ihm der Gedanke, zu hasten, nie dachte er daran, zu jagen, um etwa eine prahlerische Tagesleistung vorweisen zu können. Sein einziges Sehnen war, das beste Werk zu liefern, das ein Mensch nur zustande bringen kann. Werke aber, die so geschaffen werden, haben einen unaussprechlichen Reiz. So wurde die Ära der Tokugawa-Shogune, in so mancher Hinsicht eine Periode der Stagnation, zum goldenen Zeitalter des altjapanischen Kunstgewerbes."[1] So treffend diese Schilderungen den objektiven Produktionsvorgang der Feudalzeit wiedergeben, so muß doch der Versuch, die Psyche des japanischen Kunsthandwerkers zu rekonstruieren, um aus ihr den hohen künstlerischen Wert seiner Schöpfungen zu erklären, als verunglückt bezeichnet werden. Die Eigenproduktion kann für das japanische Kunstgewerbe schon deshalb nicht jene Bedeutung haben, welche ihr im allgemeinen nach Wäntig[2] in künstlerischer Hinsicht zukommen soll, weil dem japanischen Handwerker jene egoistischen Gedankengänge, die gerade die Eigenproduktion als der künstlerischen Leistung besonders förderlich erscheinen lassen, zu jener Zeit wenigstens noch vollständig fremd waren. Nur sehr langsam gewöhnen sich die Japaner an unsere individualistische Denkweise und noch vor kurzem konnte Naudeau schreiben: „Sie haben weniger wie wir einen persönlichen Willen, einen persönlichen Ehrgeiz, persönliche Wünsche. . . . Die Japaner denken „agglutinativ", sie haben einen stark entwickelten Herdensinn. . . ."[3]

Schließlich darf bei dem Versuch, eine Erklärung für das charakteristische Gepräge des

[1] H. Wäntig, op. cit. S. 367/7.

[2] „Education in Japan", prepared for the Japan British Exbibition 1910, pt. VIII., S. 5.

[3] Op. cit. S. 376.

[1] Dresser, Japan, its architecture, art and art manufactures, London 1882, bei Wäntig, loc. cit.

[2] Auch Buschmann, loc. cit. S. 375. „Nur in der Eigenproduktion ist die absolute Reinheit der künstlerischen Absicht zu verwirklichen." Ruskin und Morris waren bekanntlich anderer Ansicht.

[3] L. Naudeau, Le Japon moderne, Paris 1909, S. 153.

japanischen Kunstgewerbes zu finden und die Einheitlichkeit seiner Merkmale auf eine sehr entwickelte völkische Ästhetik zurückzuführen, nicht unerwähnt bleiben, daß die maritime Zivilisation Japans und seine zeitweilige Abschließung vom Weltverkehr der Herausbildung eines eigenartigen und einheitlichen Kunstgewerbes sehr förderlich sein mußte. Dennoch glaube ich nicht fehlzugehen, wenn ich behaupte, daß kein anderer Faktor so sehr sein künstlerisches Leben beeinflußt hat wie der Buddhismus. War die vorbuddhistische Betriebsweise eine vorwiegend hauswirtschaftliche, so bewirkte die Einführung chinesischer und koreanischer Zivilisation, die seit der koreanischen Expedition der Kaiserin Jingo, nach anderen sogar bereits seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. erfolgte, eine allmähliche Umgestaltung der Wirtschaft vom hauswirtschaftlichen zum handwerksmäßigen Betriebe. Seine künstlerische Orientierung verdankt das Handwerk dem Buddhismus, dessen Einfluß sich um so leichter äußern konnte, als von altersher in Japan die Produktion ihre Anregungen vom Kultus empfangen hat. Man kann geteilter Meinung darüber sein, ob auch die Organisationsform der Gewerbe von China über Korea importiert wurde oder ob sie ein Auswuchs der primitiven japanischen Gesellschaftsordnung war.[1] Die Tatsache ist jedenfalls nicht zu bestreiten, daß das japanische Kunstgewerbe, das was man heute als typisch japanisch anstaunt — und etwas anderes gab es im Mittelalter kaum —, die Frucht des Buddhismus ist. Buddhapriester haben die meisten der in Frage stehenden Gewerbe erst in Japan eingeführt und die bestehenden bedeutend vervollkommnet. Der Buddhakult verlangte zu Dekorationszwecken kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art, kurz man kann sich die japanische Kunstindustrie des Mittelalters ohne den Buddhismus gar nicht denken. Wenn auch die künstlerische Technik selbst Alleingut einiger sie durch Vererbung potenzierenden Familien bleiben mußte, so ging doch der künstlerische Geschmack, welcher sich in tausenderlei Art im täglichen Leben kundtut, auch dem Landvolk, den Fischern und Kriegern in Fleisch und Blut über. Daran hat auch die Einführung abendländischer Produktionsmethoden auf die Dauer nichts zu ändern vermocht, wenn es auch eine Zeitlang schien, als ob die japanische Eigenart in der Massenproduktion sich verlieren müsse. Heute mehr noch als zu seiner Zeit gilt, was Brinckmann[1] vom japanischen Kunsthandwerker sagt: „Er fühlt sich bei der Arbeit nicht . . . als Lohnsklave der Menge, . . . sondern er schafft zugleich mit voller Liebe zur Sache." Es ist im japanischen Kunstgewerbe die ausschließliche Unterordnung der Produktion unter das Interesse am Geldertrag und die Herabdrückung der ausführenden Arbeit zu einem Produktions- und Erwerbsmittel bei weitem nicht in dem Maße erfolgt wie in Europa.

Es drängt sich die Frage auf, wie in Zukunft das japanische Kunstgewerbe sich unter der Einwirkung mechanischer Prozesse entwickeln wird, und ob es nicht vielleicht möglich ist, in rationellerer Weise, als bisher geschehen, die hohe ästhetische Begabung des Volkes in den Dienst seiner Wirtschaft zu stellen. Was die erstere Frage angeht, so haben wir bereits festgestellt, daß die Ergebnisse der von Buschmann in Deutschland vorgenommenen Untersuchungen auf die japanische Zierkunst nicht zutreffen. Wenn auch bei der Kleinheit der meisten Betriebe die Arbeitsteilung noch nicht sehr entwickelt ist, so stehen doch der Trennung des entwerfenden vom ausführenden Künstler und der Zwischenschaltung von Maschinen hier keine Hindernisse im Wege, da die Arbeiter fähig sind, den Entwurf des künstlerischen Erfinders in wahrhaft kongenialer Weise mit jeglichen Mitteln, die ohne Beeinträchtigung des praktischen Zweckes dazu dienlich sind, technisch zu verkörpern. Eine andere Frage ist die, ob die künstlerische Befähigung der Japaner zu modern-industriellen Zwecken praktisch verwertbar ist. Wenn man bedenkt, daß sie vorwiegend auf Ziertechnik gerichtet ist, so muß das als sehr fraglich erscheinen. Die Japaner geben zwar sehr gute technische Zeichner ab, ein Umstand, den sie der chinesischen Schrift verdanken, aber deshalb sind sie noch keine Konstrukteure. Als Farbentechniker mögen sie Glänzendes leisten, aber das Leben in so

[1] Op. cit. S. 153.

[2] Vgl. hierzu meinen Beitrag: L' origine des classes sociales japonaises et leur évolution jusqu'à la restauration de Meiji, in: Revue économique internationale, Oct. 1911.

intensiver Weise nach seinen Bedürfnissen zu befragen, wie es durch die moderne Technik geschieht, vermag nur der intensive Geistes-, nicht der gefühlsmäßige Stimmungsarbeiter.

Einen scheinbaren Widerspruch gilt es noch aufzuklären, dessen Lösung für die Frage der Zukunftsaussichten des japanischen Kunstgewerbes von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Wir hatten wiederholt Gelegenheit, festzustellen, daß japanische Kunsterzeugnisse sich durch eine erfreuliche Frische und Originalität auszeichnen. Das muß bei einem Volke, das so wenig dem Individualismus ergeben ist wie die Japaner, doppelt auffallen. Man hat versucht, auch dafür eine Erklärung zu finden und gesagt, die patriarchalisch bevormundende Militärregierung, besonders aber das Polizeiregime der Tokugawa habe die künstlerische Initiative allein der Persönlichkeit freigelassen. In ihr habe deshalb persönliches Streben seine Zufluchtsstätte gesucht und gefunden. Die Tatsache der subjektiven Note japanischer Kunst ist nicht abzuleugnen. Aus einer Reihe von Gewährsmännern ziehe ich nur Brinckmann[1] an: „So klar auch die gemeinsamen Merkmale, welche alles Japanische als solches kennzeichnen, so tritt doch die persönliche Färbung, welche jeder Arbeiter mehr oder minder den Werken seiner Hände aufprägt, in Erzeugnissen des japanischen Kunsthandwerkes augenfälliger und greifbarer zutage als bei den Erzeugnissen irgendeines anderen der großen asiatischen Kulturvölker, der Inder, der Perser und auch der den Japanern kunstverwandten Chinesen. Auch die kunstgewerblichen Erzeugnisse des Abendlandes in alter und neuer Zeit entbehren im großen und ganzen jenes Gepräges höchst persönlichen Strebens und Vermögens, welches jeden, der sich eingehend mit Altjapan beschäftigt hat, entzückt... Nirgends begegnen wir der massenhaft erzeugten Dutzendware, wie sie bei uns in alter und neuer Zeit als eine notwendige Folge entwickelter Volkswirtschaft und beziehungsreichen Welthandels erzeugt wird. Jeder einzelne Arbeiter scheint von dem Streben geleitet, Leistungen hervorzubringen, welche sich von denen seiner Vorgänger schon hinsichtlich ihrer Technik abheben."

[1] Op. cit. S. 57.

Wie verträgt sich mit diesem subjektiven Charakter des japanischen Kunstgewerbes jene Objektivität und Zweckangemessenheit seiner Erzeugnisse, durch die es sich gerade nach Brinckmann so vorteilhaft vom europäischen abhebt? Sie läßt sich nur mit dem Umstande erklären, daß das japanische Kunstgewerbe Volkskunst ist, daß ihm alle jene Kräfte erhalten blieben, welche bei uns die akademischen freien Künste als allein ihrer Begabung angemessenes Feld der Betätigung betrachteten, und daß auf diese Weise der Kontakt mit den konkreten Erfordernissen des täglichen Lebens, jenes Verständnis für die Zweckmäßigkeit alles dem Menschen Dienenden erhalten blieb, die wir als eine Art künstlerischen „common sens" bezeichnen möchten. Wenn nun das abendländische Kunstgewerbe sich in neuester Zeit wieder darauf zu besinnen beginnt, daß seine Erzeugnisse bei ästhetisch einwandfreier Gestaltung auch einen praktischen Gebrauchszweck möglichst vollkommen erfüllen, und dieselben nach Buschmann[1] das Resultat eines Kompromisses zwischen dem von Gebrauchszweck und Material bestimmten technisch-konstruktiven Elemente — dem hemmenden, negativen Faktor — und der freien, durch natürliche Bedingungen unbehinderten Erfüllung eines psychischen Dranges starker Individualität — dem positiven, künstlerisch gestaltenden Faktor — sein sollen, so muß anerkannt werden, daß die Japaner schon längst diesen Kompromiß in harmonischer Weise gelöst haben. Deshalb kann nicht hoch genug ihre Fähigkeit veranschlagt werden, bei höchst individueller Ausprägung doch Erzeugnisse herzustellen, die dem Gebrauchszweck durchaus angepaßt und künstlerisch von größter Wirkung sind.

Die Synthese von Persönlichkeit und Zweckangemessenheit, die dem japanischen Kunstgewerbe in so meisterhafter Weise gelungen ist, eröffnet aber seiner Entwicklung eine neue Perspektive. Was Anderes sucht die moderne Maschinentechnik, die, wie wir sahen, auch im japanischen Kunstgewerbe ihren Einzug hält und halten muß, in ihren Erzeugnissen zu verwirklichen, als vollkommenste Zweckangemessenheit? „Der Gang, den unsere Industrie

[1] Loc. cit. S. 375.

und mit ihr die gesamte Kunst unaufhaltsam verfolgt, ist deutlich: alles ist auf den Markt berechnet und zugeschnitten. Eine Marktware muß nun aber möglichst allgemeine Anwendung gestatten und darf keine anderen Beziehungen ausdrücken als solche, die der Zweck und der Stoff des Gegenstandes gestattet," schrieb Semper[1] schon 1851. Und Wäntig bemerkt dazu: „Damit ist die Eigenart der Ware, die Tendenz der Marktproduktion richtig gekennzeichnet. . . . Sie drängt zur Entwicklung typischer Zweckgebilde, welche gewissermaßen den Begriff eines Gegenstandes, seine „Idee", zu vollkommenstem Ausdruck zu bringen streben. Aus naheliegenden Gründen. Denn je typischer, objektiv neutraler ein Ding geartet, je konsequenter es dem Bedürfnis und Geschmack des „mittleren Menschen" angepaßt ist, desto mehr erweitert sich seine virtuelle Absatzsphäre."[2]

Die neueste Entwicklung in Europa lehrt uns, daß jenes düstere Bild, das Ruskin und Morris von den Folgen des Mechanismus für das Kunstgewerbe entworfen haben, zu viel Schatten enthält. Auch Wäntig[3], der sich sonst ihren Ausführungen anschließt, muß zugeben, daß ein Ausgleich möglich ist: „Die moderne Kunstgewerbe-Bewegung, weit entfernt, die Zivilisation unserer Zeit zu Grabe zu tragen, scheint vielmehr dazu bestimmt, uns mit ihr zu versöhnen, indem sie ihr Wesen ästhetisch zum Ausdruck zu bringen sucht." Freilich wird der Künstler der Zukunft unter den modern-industriellen Produktionsverhältnissen in dem Maße Ingenieur sein müssen wie der mittelalterliche gleichzeitig Handwerker war. „Nur wenn er selbst das ganze Produktionsverfahren im Innersten beherrscht, wenn er versteht, es in allen Stadien seines Verlaufes sachkundig zu überwachen, wird er sich seiner als künstlerischen Ausdrucksmittels mit Aussicht auf Erfolg bedienen können. In der Tat, wer wollte leugnen," fragt Wäntig[4], „daß wir in gewissen Erzeugnissen der modernen Typographie, der mechanischen Weberei und Stickerei, der Metallotechnik schon heute echte Maschinenkunst vor uns haben, oder daß es einem Genius vom Schlage Le Bruns gelingen könnte, aus dem Empfinden unserer Zeit heraus und mit den Mitteln ihrer Technik ein monumentales Kunstwerk wie Versailles entstehen zu lassen?"

In der Nürnberger Ausstellung 1906 stand eine Maffeische Schnellzugslokomotive, in die sich nicht nur Techniker, sondern auch künstlerisch geschulte Ästheten verlieben mußten. Sie war augenscheinlich zum Fliegen bestimmt; ihr Zweck war so sinnfällig, daß es zu ihrer Schönheit nichts mehr bedurfte. „Auf diese Art haben sich," bemerkt ihr Bewunderer[1], „in unserer Zeit neue Schönheitsbegriffe entwickelt, die wesentlich aus der Vorstellung harmonischer Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit entspringen."[2]

Den Japanern ist diese Auffassung vom Schönen nichts Neues. Freilich werden Jahrzehnte, vielleicht sogar Jahrhunderte darüber hingehen, bis sie den technischen Produktionsprozeß ebenso virtuos zu beherrschen verstehen, wie ihnen die Ästhetik in Fleisch und Blut übergegangen ist. Aber es kann nicht ausbleiben, daß mit zunehmender Mechanisierung des Kunstgewerbes die Kluft, welche heute noch zwischen ihren industriellen und ihren künstlerischen Leistungen gähnt, überbrückt werden wird. Es wird mehr künstlerisch empfindendes Personal in die Industrie und mehr mechanisch geschultes ins Kunstgewerbe kommen. Es wird sich, geweckt durch die Erfordernisse einer neuen Zeit, das verkümmerte konstruktive Gestaltungsvermögen der Japaner entwickeln, und man darf vielleicht hoffen, daß dann die japanische Industrie Produkte erzeugen wird, die ebensosehr vom technischen wie vom künstlerischen Standpunkte befriedigen.

[1] Wissenschaft, Industrie und Kunst, S. 24 ff. Zitiert bei Wäntig.

[2] Wäntig, op. cit. S. 385/6.

[3] Op. cit. S. 409.

[4] Op. cit. S. 362.

[1] August Lux, Geschmack im Alltag, Dresden 1908. S. 304 ff.

[2] „In der Tat ist gerade der bildende Künstler wohl niemals mächtiger gewesen als heutzutage, wo tausend Hände miteinander wetteifern, um sich in seinen Dienst zu stellen, ihm alles abzunehmen, was ihn seiner Mission entfremden könnte; allerdings auch niemals abhängiger als jetzt, wo er mehr oder weniger aller dieser Helfer dauernd bedarf, um die Gebilde seiner Phantasie lebendig werden zu lassen." Wäntig, op. cit. S. 362.

Kleine Mitteilungen.

Ausgrabungen.

Die ägyptische Expedition der Harvard-Universität. Das Museum of Fine Arts der Harvard Universität hat, wie wir an dieser Stelle im Vorjahre berichtet haben, außerordentliche Resultate bei den Pyramiden von Giseh erzielt (Orientalisches Archiv 1911 S. 217 ff.). Wenn auch nicht ausgezeichnet durch Funde glänzender Plastik, so sind doch die Ausgrabungen an der Pyramide von Zawiet-El-Aryan, über welche das Dezember-Bulletin 1911 des Museum of Fine Arts jetzt berichtet, von Bedeutung für die Baugeschichte der Pyramiden. Die großen Pyramiden von Giseh bilden bekanntlich nur eine einzelne Gruppe in der Reihe königlicher Friedhöfe, die sich von Abu-Rawāsh bis zu dem Fayum ausdehnen. Jede dieser Begräbnisstätten ist durch Ruinen von Pyramiden oder durch noch stehende bezeichnet. Wenn man vom Norden beginnt, so ist Zawiet-El-Aryan die dritte Stätte, liegt also zwischen Giseh und Sakkarah. Als die Expedition der Amerikaner im Jahre 1903 Zawiah besuchte, war nur ein großer, ungefähr 100 m im Durchmesser messender Schutthügel sichtbar am Rande des Felsplateaus. Nahe nördlich davon hatten Raubgräber zwei oder drei Gräber geöffnet, und Fragmente schöner Steingefässe und von Töpfereien der ersten Dynastie lagen zerstreut umher. Die Erlaubnis für eine Ausgrabung wurde gegeben, allerdings mit Ausschluß einer ungefähr 700 m in der Wüste entfernt davon liegenden Stätte. Dieses reservierte Gebiet sollte zuerst untersucht werden, ehe die Amerikaner ihre Ausgrabungen beginnen durften. Als Barsanti vom Service des Antiquités die Untersuchung vornahm, fand er einen gewaltigen abschüssigen Zugang, der zu einem großen ungedeckten kreuzförmigen Raume führte. Die Felsen-Strata sind hier sehr schlecht; manche sind nichts weiter wie zusammengepreßter Sand. Den kreuzförmigen Raum hatte man mit rotem Granit auszumauern und eine Granitkammer hineinzubauen versucht. Aber man hatte es nicht durchführen können, und das Grab scheint niemals gebraucht worden zu sein. Diese in den Fels gemachten Ausbohrungen waren zweifellos für Königsgräber bestimmt; die Kammer zeigte die unterirdischen Kammern, wie sie für die königlichen Pyramiden der dritten und vierten Dynastie bekannt sind. — Im Jahre 1910 begann die amerikanische Expedition dann die Ausgrabung an dem ihr zugewiesenen Schutthügel, den man sofort als ein königliches Grab, wahrscheinlich eine Pyramide mit Dammweg und Taltempel, erkannte. In der Ausgrabungssaison 1910/1911 hat man das Äußere der Pyramide von Trümmern und Schutt gereinigt. Eine frühere Ausgrabung scheint das Mauerwerk bis in das Innerste der Pyramide durchschnitten zu haben. Auf diese Weise hatte man einen Querschnitt, wie man ihn noch bei keiner anderen Pyramide zur Verfügung hatte. Ein Zentralkern war ungefähr 11 m im Quadrat in pyramidaler Form gebaut und zwar aus rohen Steinen, die man aus der Umgebung genommen hatte. Auf diesen Kernbau war eine 260 cm dicke zweite Schicht gelegt, die aus ebensolchen Rohsteinen hergestellt war. Eine Lage schloß sich dann über der anderen an, zusammen 14, alle aus demselben Mauerwerk und derselben Dichte. Die 14 Schichten über dem Pyramidenkern bilden einen Winkel von ungefähr 68° mit der Horizontale. Da die Stufenpyramide von Sakkarah einen Winkel von nahezu 72°, die von Medum von über 73° aufweist, während die Pyramiden von Giseh nur in 52° sich neigen, so scheint die Zawiah-Pyramide mehr die Form der Stufenpyramiden wie der wirklichen Pyramiden zu haben. Das Mauerwerk läuft auch nicht horizontal wie in den wirklichen Pyramiden, sondern neigt sich fast rechtwinklig nach innen, gerade wie in den Stufenpyramiden von Sakkarah und Medun. Leider ist der obere Teil der Zawiah-Pyramide so zerstört, daß die Frage nach ihrer Form nicht definitiv entschieden werden kann. Reisner und Fairbanks, welche den Bericht im Bulletin zeichnen, neigen zu der Ansicht, daß Zawiah eine Stufenpyramide war. — Die Stufenpyramiden und die Schichtenpyramiden brachten, wie bekannt ist, Lepsius zu seiner vielbestrittenen Ansicht über die Art der Erbauung der Pyramiden. Lepsius glaubte, daß jeder Pharao, sobald er den Thron bestiegen hatte, seine Pyramide in kleinem Maßstab begann, um jedenfalls eines Grabes sicher zu sein. Mit der Zeit vergrößerte er seine Pyramide mit Lagen, die über die kleine ursprüngliche Pyramide gelegt waren. Starb er, so vollendete sein Sohn die letzte Lage. So hatte jeder König eine Pyramide gleichsam im Maßstab der Länge seiner Regierung. Borchardt hat die Theorie von Lepsius bei der Prüfung der anderen Pyramiden — abgesehen von der Cheops-Pyramide — nicht durchweg bestätigt gefunden. Doch ist es sicher, daß der Plan von jeder der drei Giseh-Pyramiden einmal oder zweimal erweitert worden ist, ehe die Pyramide ihre definitive Form erreicht hat. So ist auch eine wirkliche Schichtenpyramide wie Zawiah wahrscheinlich nur eine zufällige Illustration der Theorie von Lepsius. — Diese frühen Pyramiden wurden in Schichten oder Lagen gebaut, nicht um eine Struktur zu haben, welche man jederzeit, wenn einmal der König starb, vollenden konnte, sondern weil sie in der Frühzeit des Entstehens ägyptischer Steinarchitektur entstanden sind. Sie repräsentieren die frühen Versuche der Ägypter, die Fragen nach der Art des Gebrauchs von Stein in der Massenkonstruktion zu lösen. Bei der Zawiah-Pyramide ist außerdem noch die geringe Qualität des Steins und die Ähnlichkeit mit dem Schlammziegelmauerwerk zu bemerken. Die Ägypter waren mit dem Schlammziegel seit vielen Jahrhunderten bekannt und hatten mit diesem Ziegel eine vollständige Architektur mit Korbgewölben, wirklichen Bogen, Tonnengewölben, hölzernen Säulen und gutgefügten Mauern entwickelt. In der frühesten Steinarchitektur sieht man nun die strukturalen Details der Schlammziegelarchitektur kopiert. Das Mauerwerk an der Zawiah-Pyramide, das aus kleinen, in ihrem Maßstab nicht viel variierenden Steinen besteht, ist gerade das, was man von an Schlammziegelwerk geschulten Arbeitern erwarten konnte, die hier nur einen armseligen, leicht bröckelnden Stein zur Verfügung hatten. — Zur Datierung der Pyramide von Zawiet-El-Aryan hat man

keine direkten Anhaltspunkte vorgefunden. Die Form des Eingangs und der Plan der Innenkammern gleicht den privaten Treppengräbern der dritten Dynastie, z. B. einem Treppengrab zu Bet Khallaf, das nach Siegelabdrücken unter König Zoser in der dritten Dynastie entstanden ist. Um die Zawiah-Pyramide fand man fünf Friedhöfe aus der ersten, zweiten, dritten, achtzehnten Dynastie und einen aus der Römerzeit. Königliche Gräber, namentlich Pyramiden, sind meist von Gräbern anderer Mitglieder der königlichen Familie und solcher hoher Würdenträger umgeben. Nun hat keiner der andern Friedhöfe so bedeutende und wichtige Gräber als der der dritten Dynastie; hier sind einige sicher in diese zu datierenden Schlammziegelmastabas gesichtet. In einer solchen Mastaba wurden Marmorschalen gefunden mit dem Namen des Horus Kha-ba. Wenn die Mastabas Gräber von Würdenträgern dieses Königs Kha-ba waren, so muß ihm die Stufenpyramide von Zawiet-El-Aryan gehört haben und zwar ist sie wohl in das Ende der dritten Dynastie, zu der der Pharao Kha-ba gehörte, zu setzen. -M.

Bildungswesen im Orient.

Eine deutsche Hochschule in der Türkei. Das deutsche Vorderasienkomitee versendet demnächst im Einvernehmen mit mehreren anderen Organisationen ein Rundschreiben, das den Plan der Begründung einer deutschen Hochschule in der Türkei zur Diskussion stellt. Es wird die Unterstützung der deutschen Reichsregierung, wie die Mitarbeit deutscher wissenschaftlicher und industrieller Kreise erhofft. Dieses Rundschreiben hat folgenden Wortlaut:

„Im Sommer 1911 wurde durch die günstige Aufnahme der von Dr. Jaeckh geführten türkischen Studienkommission von Seiten wirtschaftlicher und wissenschaftlicher Kreise ein reges Interesse für engere Zusammenarbeit türkischer und deutscher Kulturbestrebungen bekundet. Zugleich sind seit einer Reihe von Jahren einige Organisationen dahin tätig, für die kulturpolitischen Ziele Deutschlands in der Türkei das nötige Verständnis zu erwecken. So vor allem das „Deutsche Vorderasienkomitee“ und das „Humanitäre Baghdâdkomitee“. Es ist nun aus den Kreisen heraus, die für diese ungemein wertvolle und wichtige Kulturarbeit wirken, der Wunsch lebhaft geworden, sich zum Zwecke der bedeutsamsten kulturellen Schöpfung auf diesem Gebiete zu vereinigen, nämlich zur Errichtung einer „Deutschen Hochschule“ an einem noch zu erwägenden und zu bestimmenden Orte der Türkei.

Nachdem England mit dem Robert College in Konstantinopel ein Bildungsinstitut besitzt, das jährlich Hunderte von Angehörigen des Ottomanischen Reiches mit englischer Geistes- und Wirtschaftswelt verknüpft, nachdem gleichfalls die Franzosen mit der Université Saint-Joseph in Beirut und die Amerikaner mit dem Syrian-Prebyterian College an gleicher Stelle durch Jahrzehnte bereits eine gar nicht hoch genug zu veranschlagende Beeinflussung auf Verbreitung europäischer Bildung genommen haben, erwächst für Deutschland unbedingt die Pflicht, sich solchen weitausschauenden Plänen anderer Nationen würdig an die Seite zu stellen.

Wer die Tätigkeit der genannten Bildungsinstitute in der Nähe beobachtet hat, gelangt zu der Erkenntnis, daß die Ausbreitung wirtschaftlichen Einflusses jener Nationen durch solche Zivilisationsarbeit außerordentlich gefördert worden ist; denn die Zöglinge jener Anstalten, die in England, Frankreich und Amerika als Ärzte, Apotheker, Landwirte und Kaufleute ihre weitere Ausbildung erfuhren, sind die regsten Träger für den Absatz der industriellen Erzeugnisse dieser Länder.

Sowohl die türkische wie die arabische Intelligenz hat es seit Jahrzehnten vermißt, daß es in der Türkei ihr bisher verwehrt blieb, die Errungenschaften deutscher Technik und deutscher Wissenschaft, vor allem solche der Medizin und der angewandten Naturwissenschaften, im Wege geregelten Studienganges kennen zu lernen. Aber auch die hervorragendsten Geisteswissenschaften wie Universal- und Kulturgeschichte, Kunsthistorie und Archäologie, sowie orientalische Sprachen sind geeignet, mustergültig die deutsche Forschungsmethode zu vertreten. Ein dieser Hochschule angegliedertes Islamisches Institut, das ähnlich den in Athen und Rom bestehenden Deutschen Archäologischen Instituten, sich der Archäologie, Kulturgeschichte und Volkskunde der Islamgebiete widmet, würde der Islamforschung bedeutenden Gewinn bringen.

Eine deutsche Hochschule, die davon absieht, ihre Bildungsbestrebungen mit religiöser Propaganda in Verbindung zu bringen, wird unstreitig die Sympathien aller mohammedanischen und christlichen Kreise der Türkei und der angrenzenden Länder (Ägypten, Kaukasien und Persien) gewinnen und vielleicht aus diesem Grunde noch größere Wirksamkeit und Beliebtheit erlangen wie die vorgenannten, unter religiösen Gesichtspunkten tätigen, französischen, englischen und amerikanischen Bildungsanstalten.

Wir bitten Sie, Ihre prinzipielle Zustimmung zu unserem Unternehmen, die keine finanzielle Beitragspflicht in sich schließt, auszusprechen (an Dr. Grothe, Leipzig-Go., Berggartenstr. 2b). Über den Ausbau des Planes werden im Laufe des Herbstes noch ausführliche Unterlagen gegeben. In einer größeren Denkschrift soll sich eine Anzahl von Universitätslehrern, Orientalisten, Forschungsreisenden, Politikern und Volkswirtschaftlern über die Notwendigkeit einer deutsch-türkischen Hochschule, ihre Organisation und ihren Lehrplan gutachtlich äußern.

Jedoch schon gegenwärtig sind wir entschlossen, Spenden für den hier kurz entwickelten Plan unter dem Separatkonto „Deutsch-Türkische Hochschule“ bei allen Filialen der Deutschen Bank, Dresdener Bank und der Deutschen Orient-Bank entgegenzunehmen.“ Band X der „Beiträge zur Kenntnis des Orients“, herausgegeben von Dr. Hugo Grothe, wird die genannten Gutachten veröffentlichen.

Über die seit längerer Zeit in Erwägung gezogene Gründung einer **mohammedanischen Universität in Mesopotamien** ist vom türkischen Kultusministerium ein Beschluß gefaßt worden, der die weitere günstige Entwicklung des Planes zu gewährleisten scheint. Als Sitz derselben ist Baghdâd ausersehen. Es sollen Lehrstühle für

arabische Sprache, Rechtswissenschaft, Medizin und Theologie geschaffen werden. Die hier theologisch ausgebildeten Hörer sollen einen Stamm fähiger Richter für Mesopotamien bilden. Von der Mitwirkung europäischer Gelehrter an dieser Gründung, wie dies bei ähnlichen Instituten in Kairo geschah, verlautet bisher nichts.

Wissenschaftliche Gesellschaften.

Eine deutsche Gesellschaft für Islamkunde mit dem Sitze Berlin ist kürzlich ins Leben getreten. Zweck der Gesellschaft ist die Erforschung der religiösen, gesellschaftlichen und kulturellen Zustände der Islamwelt mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart. Bedingung sachgemäßen und erfolgreichen Vorgehens deutscher Wissenschaft ist gründliche Kenntnis der Zustände der islamischen Länder. Die Gesellschaft will zur Vertiefung solcher Kenntnis beitragen und diese zugleich weiten Kreisen zugänglich machen. Besonderen Wert legt sie auf die Fühlungnahme mit Personen, die, in den islamischen Ländern selbst lebend, über deren Verhältnisse sichere Auskunft geben können. Solche Berichte und die Ergebnisse von Untersuchungen über wissenschaftliche Fragen wird die Gesellschaft ihren Mitgliedern vermitteln durch Herausgabe von Mitteilungen in zwanglosen Heften und durch regelmäßige Zusammenkünfte mit Vorträgen. In Aussicht genommen ist auch die Schaffung einer Spezialbibliothek, welche sich die besondere Aufgabe stellt, die Literatur zur Bewegung der Islamländer in der Gegenwart, namentlich Erzeugnisse der periodischen orientalischen Presse, zu sammeln und solche den Mitgliedern zugänglich zu machen. Jahresbeitrag Mk. 6.—. Von den Gliedern des Vorstandes seien genannt: Dr. Hubert Grimme, Professor an der Universität Münster, Dr. Martin Hartmann, Professor am Seminar für orientalische Sprachen, Hermsdorf bei Berlin, Lic. theol. Dr. Paul Kahle, Privatdozent an der Universität Halle, Dr. Georg Kampffmeyer, Prof. am Seminar für orientalische Sprachen, Groß-Lichterfelde bei Berlin, D. Dr. Julius Richter, Herausgeber der Allgemeinen Missionszeitschrift, Schwanebeck bei Belzig, Ernst Vohsen, Konsul a. D. Berlin. -r-

Kongresse.

Der 16. Internationale Orientalistenkongress in Athen. Bis die — übrigens bald in Aussicht gestellten — „Comptes-Rendus" des 16. Internationalen Orientalistenkongresses erscheinen, der in der Osterwoche so erfolgreich in Athen getagt hat, soll in kurzen Zügen an dieser interessierten Stelle wenigstens einiges aus den wissenschaftlichen Arbeiten des Kongresses mitgeteilt werden. — In den 11 Sektionen wurde zum größten Teil fleißig gearbeitet; namentlich in der indogermanischen, der byzantinischen, der indologischen und der semitischen Abteilung, welche letztere sowohl assyrisch-babylonisches wie Bibelforschung umschloß, wurden — und zwar vor 20—40 Sektionsmitgliedern — anregende Vorträge aus allen Gebieten der Orientalistik gehalten, an die sich auch meist interessante Diskussionen anschlossen. — In den öffentlichen Sitzungen, bei denen auch das Skioptikon mit in Aktion trat, begann Franz Boll (Heidelberg) mit einem Vortrag über den ostasiatischen Tierkreis im Hellenismus, in dem er die Zusammengehörigkeit des hellenistischen Dodekaoros mit dem in China erst im 1. Jahrh. n. Chr. auftretenden ostasiatischen Cyklus bestätigte. Der Kreis der 12 Tiere ist wahrscheinlich aus babylonischen und anderen Elementen im Hellenismus entstanden und über Turkestan nach China gelangt. — August Heisenberg (München) gab eine neue Erklärung des Sarkophages Nr. 174 im lateranischen Museum, aus dem Schlüsse über die Bauten um das heilige Grab in Jerusalem gezogen werden können. — Ed. Chavannes (Paris) behandelte Grabskulpturen und buddhistische Skulpturen in Nordchina und machte auf Probleme und Analogien aufmerksam, die zwischen chinesischen Monumenten und der mykenischen und sassanidischen Kunst bestehen. — Felix v. Luschan (Berlin) sprach über die Anthropologie Vorderasiens und suchte die alten Elemente der Bevölkerung Anatoliens und Syriens unter Ausscheidung aller später hinzugekommenen Rasseteile zu fixieren. — Pater Jerphanion datierte die Wandmalereien von Tokali-Kilisse in Kappadozien in die Zeit des Nikephoros Botaniatis. — J. J. Hess (Cairo) las die Selbstbiographie eines in seinen Diensten stehenden Beduinen, eines früheren Kameldiebes und Räubers, vor und behandelte den hochinteressanten und für die altarabische Grammatik höchst wichtigen Dialekt dieser ganz neuen Aufzeichnungen. — In der Sektion „Griechenland und Orient" führte Angede Gubernatis (Rom) die griechischen Göttinnen Aphrodite, Artemis, Athena und Hera auf eine einzige Gestalt der vedischen Gesänge zurück, die auf den Wanderungen der Arier vier Formen angenommen habe. — Vinzenzo Ussani sprach von Interpolationen bei Josephus, auf die er durch Vergleich des griechischen Textes mit der lateinischen Übersetzung des Hegesipp und mit der slavischen Übersetzung gekommen war. Auch aus dem Roman und dem antiken Theater stammen Interpolationen bei Josephus. — In der indologischen Sektion huldigte zunächst der Vorsitzende E. Kuhn (München) dem bedeutenden griechischen Sanskritisten Demetrios Galanos (gest. 1838). — Graf F. L. Pullè (Bologna) verwies auf alte, im Palazzo della Signoria in Florenz aufbewahrte Karten von Hinterindien. — Carlo Formichi (Pisa) legte eine neue italienische Übersetzung des im 1. Jahrh. v. Chr. verfaßten Buddhalebens des Asvagosha vor. — A. A. Macdonell (Oxford) berichtete von der Schenkung einer 6000 Nummern umfassenden indischen Handschriftensammlung an die Bodleiana, Rhys Davids (Manchester) von den Fortschritten des großen Palilexikons und der von ihm geleiteten Pali Text Society. — Otto Schrader (Madras) publiziert ein neues wichtiges Manuskript philosophischen Inhalts einer alten indischen Sekte. — Jolly (Würzburg) legt aus einem neugefundenen sehr alten Werke sehr wichtige Beiträge zur indischen Rechtsgeschichte vor. — E. Hultzsch (Halle) bringt drei Reliefs in Bharhut in Parallele mit drei Jatakas. —

In der byzantinisch-neugriechischen Sektion hielt Charles Diehl (Paris) einen Vortrag über die Fortschritte der byzantinischen Studien in Frankreich seit 1899 und sprach

von der Notwendigkeit der Einrichtung byzantinischer Museen. (Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß das Münchener mittel- und neugriechische Seminar, welches das einzige derartige Institut von größerer Bedeutung in Deutschland repräsentiert, neuerdings auch, nachdem es unter Krumbacher in erster Linie die byzantinisch-philologischen Studien auf solche Höhe gebracht hatte, der byzantinischen Kunst größeren Eifer widmet, da der jetzige Leiter desselben, August Heisenberg, bedeutende Arbeiten auch in diesem Gebiete veröffentlicht hat.) — Sokrates Kugeas (Athen) hob den Anteil Ägyptens an dem Wiederaufblühen der klassischen Studien in Byzanz hervor, nachdem Ahmed Zeki Pascha (Ägypten) über den Anteil der Araber an der Pflege des griechischen Geistes in einer Gesamtsitzung gesprochen hatte. — Große Unterstützung fanden die Bestrebungen der Neograecisten für das große Wörterbuch der neuhelenischen Sprache. Namentlich Hatzidakis (Athen), Albert Thumb (Straßburg), Aug. Heisenberg (München) haben sich nicht allein in Sektions- und öffentlichen Sitzungen, sondern letztere auch in privaten Vorstellungen bei der griechischen Regierung für eine reichliche Unterstützung dieses großen Unternehmens ins Zeug gelegt. — In der Sektion Linguistik und indo-europäische Sprachen hat namentlich ein Vortrag P. Kretschmers (Wien) über die Entwicklung der indogermanischen Sprachwissenschaft, ihre Methoden und Ziele, Interesse erregt. — In der ägyptologischen Section gab Prof. Burrows (Manchester) im allgemeinen seine Übereinstimmung mit der Datierung der XII. Dynastie durch Ed. Meyer kund, da jüngst auch Garstang miroïsche Scherben zusammen mit einem Zylinder der XII. Dynastie gefunden hat.

In der assyrisch-babylonischen Sektion, mit der sich die alttestamentliche vereinigt hatte, sprach Seb. Euringer (Dillingen) über sechs unkanonische Verse, die sich an Hohe Lied VIII, 14 in den Ausgaben der armenischen Bibelübersetzung anschließen und vielleicht als ein Fragment der nur in einem Bruchstück erhaltenen ersten Ode Salomos anzusehen sind. — Valdemar Schmidt (Kopenhagen) sprach von zwei in der Glyptolhek Ny-Carlsberg befindlichen chaldäischen Plastiken. — Paul Haupt (New-York) gab topographische Nachrichten und Identifizierungen aus der Umgebung von Hebron und des Sees Genezareth. — Carl Clemen (Bonn) behandelte die Bedeutung der griechischen Nachrichten, namentlich Herodots, für unsere Kenntnis des Mazdaismus. — Carl Bezold (Heidelberg) verlangte kritische Sichtung der Quellen, die für die Topik der babylonisch-assyrischen Astrologie in Frage kommen. — Rev. Johns sprach über einige wenig bekannte Könige von Kisch in Babylonien, welche in der von Pater Scheil 1911 veröffentlichten Königsliste nicht vorkommen, und Fritz Hommel (München) reihte die genannte Königsliste historisch ein. — H. Zimmern (Leipzig) wies auf die Fülle der Hymnentexte aus altbabylonischer Zeit in sumerischer Sprache hin. — Morris Jastrow jun. (Philadelphia) suchte in seinem Vortrag über die historische Bedeutung babylonisch-assyrischer Geburtsomina eine Einflußphäre festzustellen, die vom Euphrat aus bis nach China im Westen und durch die Etrusker und Hettiter bis nach Griechenland und Rom reichte. Dabei warf er eine interessante Hypothese über einen möglichen Zusammenhang babylonisch-assyrischer Geburtsomentexte über Mißgeburten mit der Entstehung der babylonisch-assyrischen Mißgestalten und Monstra auf. — C. F. Lehmann-Haupt (Liverpool) sprach über den Stand des Corpus Inscriptionum Chaldicarum und außerdem über Manasse, Chronik und Deuteronominum, wobei er dem Chronisten sehr gute Quellen zuwies und ihn über Manasse für maßgebender erklärte als das Buch der Könige. — Der Grieche Teophilos Boreas fand orientalische Einflüsse in der griechischen Seelenwanderungstheorie. — Endlich erkennt Hubert Grimme (Münster) für den noch immer nicht richtig gedeuteten Städtenamen Jerusalem hettitischen Ursprung und denselben Wortstamm wie in dem Gebirgsnamen Solymos: Jerusalem bedeute also Gebirgsstadt.

Über den nächsten Tagungsort des Orientalistenkongresses wird ein internationaler Ausschuß die Wahl treffen. Kairo und Leipzig haben eingeladen, Oxford, Cambridge oder Amsterdam kommen außerdem noch in Betracht. — Ich wiederhole noch, daß der obige Bericht, der meist selbst Angehörtes oder durch liebenswürdige Sektionssekretäre Mitgeteiltes enthält, in keiner Weise auf Vollständigkeit Anspruch macht, noch Anspruch machen kann. Eine ausführlichere Berichterstattung wäre bei 11, teilweise 5—10 Min. voneinander entfernt tagenden, Sektionen auch ein materielles Ding der Unmöglichkeit gewesen. M.

Museen.

Der Direktor des **Museums für Ostasiatische Kunst** in Köln Professor Adolf Fischer ist von seiner über ein Jahr währenden Studienreise nach Ostasien, die er im Auftrage der Stadt Köln unternahm, kürzlich zurückgekehrt. Seine Reise hatte den Zweck, Stilstudien in den Museen, Klöstern und großen Privatsammlungen Japans zu machen, teils den reichen Bestand der Kölner Sammlungen auszubauen. Prof. Fischer machte außer mehreren Reisen in Japan und Korea, in den chinesischen Provinzen Chili, Schansi, Schensi, Honan, in der Mandschurei usw. auch eine Fahrt nach den Felsengrotten von Yünkang in Nordschansi, die vor ihm nur Prof. Chavannes (Paris) durchforschte, und hatte eine nicht unbedeutende Ausbeute. Im ersten Hefte des dritten Jahrgangs unseres O. A. wird Prof. Fischer über die Ergebnisse der letztgenannten Tour berichten. Nachdem die Stadt Köln den während Prof. Fischers Abwesenheit von Europa fertig gewordenen Bau des Museums, der über 40 Ausstellungsräume enthält, von dem Architekten Franz Brantzky übernommen hat, beginnt Prof. Fischer gegenwärtig mit der Inneneinrichtung des Museums. Diese äußerst zeitraubende Arbeit wird noch eine Reihe von Monaten in Anspruch nehmen, so daß die Eröffnung des neuen städtischen Museums für Ostasiatische Kunst nicht vor Mai 1913 zu erwarten ist.

Gr.

Neuerscheinungen.

Unter Mitwirkung hervorragender und bekannter Geographen, Forschungsreisender, Ethnographen und anderer Kenner fremder Länder gibt vom 1. Oktober d. J. der Ver-

lag Alexander Dunker-Weimar eine neue **reich illustrierte Zeitschrift** heraus, die sich benennt: **Die Erde** Halbmonatsschrift für Länder- und Völkerkunde, Reisen und Jagd. Herausgeber derselben ist der durch verschiedene Schriften über den Orient und mehrere Reisen in Nordafrika und in türkisch-Vorderasien bekannt gewordene geographische Schriftsteller Ewald Banse (Quasnitz b. Leipzig). Es soll in der Erde ein Organ geschaffen werden, das der Popularsierung der Geographie und den mit ihr zusammenhängenden Disziplinen zu dienen geeignet ist. Die Erde will den Gedanken verfechten, daß wahre, über den engen Bannkreis des Wohnortes hinausgehende Weltkultur niemals denkbar ist ohne ein die entferntesten Länder umspannende geographische Durchbildung. Es läßt sich annehmen, daß es der neuen Zeitschrift mit diesem Programm, das der Entwicklung der deutschen kulturellen und wirtschaftlichen Expansion der letzten Jahrzehnte Rechnung trägt, gelingen wird, sich neben den bisherigen, mehr der engeren Fachwelt dienenden geographischen Organen (Hettners „Geographische Zeitschrift" und „Petermanns Geographische Mitteilungen") Geltung und Beliebtheit zu verschaffen. -r-

Im Laufe dieses Sommers wird ein vorläufiger Bericht über die deutschen **Grabungen in Samarra** am Tigris vorliegen. Dr. Herzfeld wird das Architektonische, Prof. Sarre die Kleinfunde behandeln.

Im Verlag der Bibliothèque d'art et d'archéologie" (Paris, rue Spontini) wird in zwangloser Folge eine periodische Publikation über **„Die Kunst Ostasiens"** erscheinen, als deren Herausgeber M. Goloubew ausersehen ist.

Bücher-Besprechungen.

Johann Georg Herzog zu Sachsen. Das Katharinenkloster am Sinai. Mit 43 Abbildungen auf 12 Tafeln. Leipzig. B. G. Teubner.

Nachdem Prinz Johann Georg in einer Reihe von Aufsätzen in der Zeitschrift für christliche Kunst, der Internationalen Wochenschrift und der Byzantinischen Zeitschrift über seine Reisen und Studien im vorderen Orient berichtet hat, bietet er uns hier in zusammenhängender Form das Ergebnis seiner Beobachtungen gelegentlich seines Besuches des Katharinenklosters am Sinai. Das erste Kapitel liefert uns Auskünfte über Begründung des Klosters, seine Ordensinsassen, ihr Leben und Beschäftigung und die Beziehungen des Klosters zu den umwohnenden arabischen Stämmen. Das zweite Kapitel befaßt sich mit der Hauptkirche. Der Verfasser betont, daß die eigentliche dreischiffige, in Form einer Basilika gebaute Hauptkirche entschieden auf Justinian zurückgeht und an die Hagia Eirene gemahnt. Behandelt werden ferner zwei bisher noch nicht näher geschilderte, geschnitzte Holztüren, deren Entstehung Johann Georg in das siebente Jahrhundert, bezw. bei der zweiten jüngeren etwas später ansetzt. Erwähnt werden die hochbedeutsamen Mosaiken der Kirche, die nach der Meinung des Autors auch auf die Zeit ihrer Erbauung zurückgehen. Hinsichtlich der Bilder auf den Medaillons, die sich zu Seiten der Koncha befinden und Justinian und Theodora darstellen sollen, (was verschiedentlich bestritten wurde, da diese wenig mit den Bildern in San Vitale in Ravenna übereinstimmen) nimmt der Verfasser ebenfalls Stellung. Er meint, daß ein Künstler das Kaiserpaar gemalt haben könne, der dieses niemals sah oder dem schlechte Vorbilder zur Verfügung standen. Eine ausführliche streng kritische Würdigung erfahren die Ikonen und zwar sowohl solche der Kirche wie die der einzelnen Kapellen. Das dritte Kapitel betrachtet die Kapelle des brennenden Dornbusches, von der Johann Georg annimmt, daß sie aus dem 4. Jahrhundert stammt. In der Kapelle entdeckte Johann Georg zwei in Stiftmosaik gegebene Ikonen, die noch unbekannt waren. Das erstere, das den heiligen Demetrios (wie die meisten byzantinischen Bilder von vorn) im Brustbild in kriegerischer Haltung, mit Mantel und Schwert vorführt, wird ins 11. Jahrhundert verlegt, da die Technik derjenigen der Mosaiktafeln in der Opera del duomo in Florenz entspricht. Das andere, eine Maria im Typus der sonstigen byzantinischen Madonnen, entstammt nach Urteil des Verfassers vielleicht dem 12. Jahrhundert. Kapitel IV und V besprechen den Domschatz und die vorhandenen Miniaturen der Bibliothek. Auch in diesem Kapitel finden sich neue Aufschlüsse, so über zwei kleine Kirchenmodelle, über eine Seidenstickerei im Stile der orientalischen Kunst sowie über das von Gardthausen (von 955) datierte Evangeliar. Bezüglich des letzteren vermutet Johann Georg, daß es aus Konstantinopel stammt und das Geschenk eines Kaisers war. — Was bei der Schrift ungemein sympathisch berührt, ist der streng sachliche Charakter, das subtile Eingehen auf die einschlägige Fachliteratur, der gegenüber der Verfasser stets ein selbständiges Urteil bewahrt (so gegenüber Strzygowski S. 18), sowie die ruhig abwägende Kritik, die sich stets bemüht, die wertvollen Kunstgegenstände von den unbedeutenden zu scheiden, trotz aller Verehrung, die letzteren anhaftet. Eine wertvolle Beigabe sind die zahlreichen Photographien, die fast alle von Prinz Johann Georg oder der Prinzessin Marthilde aufgenommen sind. Vom Verfasser der vorliegenden Studie sind ohne Zweifel noch mannige weitere wertvolle Beiträge zur Kenntnis der byzantinischen und orientalischen Kunst zu erwarten. Hugo Grothe.

Enzyklopädie des Islam. Geographisches, ethnographisches und biographisches Wörterbuch der muhammedanischen Völker. Mit Unterstützung der internationalen Vereinigung der Akademien der Wissenschaften herausgegeben von Dr. M. Th. Houtsma, Professor an der Universität Utrecht und Dr. A. Schaade, Privatdozent an der Universität Leiden (von Lief. 9 ab Dr. R. Hartmann an Stelle des letzteren). Leiden, E. J. Brill und Leipzig, Otto Harrassowitz.

Die Geographie der wichtigsten Länder, Landschaften und Städte, die Geschichte und Individualität der Völker und Stämme, den Lebenslauf und die Persönlichkeiten der in den Kulturgang eingreifenden Männer vom Standpunkte moderner Wissenschaft zu beleuchten, soweit die Zugehörigkeit zum Islam sie als einendes Band umschlingt, darf als eine hervorragende Aufgabe gelten, die der Islamforschung neue Geltung erobert. Überblickt man die Namen der Mitarbeiter (Buhl, Brockelmann, C. H. Becker,

Giese, Goldziher, Houtsma, Hurgronje, Huart, Juynboll, Reckendorf, Sobernheim, Weil u. a. m.), so ersieht man, daß an diese Idee, deren Vollendung ziemlich ein Jahrzehnt erfordert, die hervorragendsten Orientalisten herantreten. Seit 1908, da die Enzyklopädie im Buchhandel angekündigt wurde, bis heute (Juni 1912) liegen 12 Lieferungen (768 Seiten) vor. In ihnen ist der Buchstabe A vollständig und B bis Boghazköi behandelt. Soweit meine Kenntnis der Länder und Völker Westasiens und Nordafrikas mich zum Urteile befähigt, darf ich betonen, daß in den vorliegenden Heften das reiche Material mit liebevoller Sorgfalt nahezu lückenlos bearbeitet ist. Besonders wertvolle Artikel sind 'Abbās I (Huart), Afghānistān (Longworth Dames), Algerien (Yves), Alhambra (Strzygowski), 'Alî (Huart), Armenien (Streck), Arnauten (Süssheim), 'Arûd [arabische Metrik] (Weil), Assassinen, Belutschen (Longworth Dames), Berber (Yves) u. a. m. Ausgezeichnet ist Arabien hinsichtlich Volkskunde, Geschichte, Literatur und Schrift erläutert.

Was man vermissen wird, ist eine genügende Berücksichtigung des kunsthistorischen Moments. Zwar sind berühmte Baulichkeiten wie die Alhambra mit wertvollen größeren Artikeln vertreten, aber bei der Behandlung wichtiger Kulturzentren, (z. B. Baghdād) ist das Architektonische unerwähnt geblieben. Was die geographischen Artikel betrifft, so fehlt öfters die Erfassung des modernen Zustandes, vor allem der heutigen Stadtindividuen. Es tritt bei letzteren verschiedentlich der Gesichtspunkt des gelehrten Orientalisten, dem es an eigener Anschauung des Landes fehlt und der die jüngste erdkundliche Literatur nicht verfolgt, zu sehr in den Vordergrund. Dieser Vorwurf gilt nicht Streck, wohl aber Huart. Wenn dieser bei „Albistān" schreibt „von Wäldern und Gärten umgeben", so erkennt man, daß ihm jede Vorstellung von der Natur der inneren kleinasiatischen Hochebene abgeht. Es wäre wohl zu wünschen, daß diese und ähnliche Entgleisungen dadurch vermieden werden, daß Geographen die Artikel einer Durchsicht unterziehen, vor allem solche, die die Islamgebiete durch Augenschein kennen gelernt haben. Was die bisherigen Hefte an Abbildungen bringen, ist nicht gerade viel. Man wird kartographische Beilagen vermissen, so insbesondere auch Stadtpläne, die zugleich die Entwicklung des Stadtbildes veranschaulichen. Dies gilt für Baghdād, auch für Bābil (Babylon). Baalbeck (Heiligtum und Burg) hat eine Planskizze erhalten. Das Illustrationsmaterial zum Artikel „Arabeske" ist etwas dürftig. Hervorragend gut gewählt und reichlich sind die 10 Tafeln zur Erläuterung der arabischen Schrift. Hugo Grothe.

Literaturtafel.

Zusammengestellt von der Firma Karl W. Hiersemann.

Sämtliche hier aufgeführten Werke sind durch die Firma Karl W. Hiersemann, Leipzig oder jede andere Buchhandlung zu beziehen.

I. Nordafrika.

Bert, A., description du désert de Siout à la mer rouge d'après un manuscrit de la bibl. royale de Turin. Publié par J. Couyat. Paris 1912. M. 8.—.

Egyptian literature. Vols. 1 and 2. Edited and transl. by E. A. W. Budge. London 1912. M. 12.—.

Haywood, A. H. W., through Timbuctu and across the great Sahara. Phil. 1912. M. 14.65.

Hrdlicka, A., the natives of Kharga Oasis, Egypt (Smithsonian Misc. Coll.). 38 plates. London 1912. M. 3.50.

Lloyd, A. B., Uganda to Khartoum; life and adventure on the Upper Nile. New York 1912. M. 6.30.

Magrisi, E-Mawaiz Wal-i Tibar Fi Dhikr El-Khitat Wa'l-Athar. Edité par G. Wiet. Vol. I, fasc. 2. Paris 1912. M. 20.80.

Maspéro, G., études de mythologie et d'archéologie égyptiennes. Tome 4. Paris 1912. (= Bibliothèque égyptologique, tome 28). M. 12.—.

II. Balkanhalbinsel. Türkei.

Barrington, R., through Greece and Dalmatia. A diary of impressions. London 1912. M. 7.50.

Eisenstein, Reise nach Konstantinopel, Kleinasien, Rumänien, Bulgarien u. Serbien. M. Abbild. u. Karten. Wien 1912. M. 10.—.

L'orient inédit. Légendes et traditions arméniennes, grecques et turques. Recueilliés et trad. par M. Tchéraz. Paris 1912. (Collection de contes et chansons pop. tome 39.) M. 4.—.

III. Orient. Byzanz. Islâm.

Dieterich, byzantinische Quellen zur Länder- u. Völkerkunde. 2 Bde. Leipzig 1912 (= Quellen u. Forsch. zur Erd- u. Kulturkde. Bd. 5.) M. 16.—.

Eichinger, J., Wanderungen u. Fahrten e. bayrischen Gendarmen zum u. im Orient. Neuburg a. D. 1912. M. 2.—.

Flaubert, G., notes de voyages (Italie-Egypte-Palestine-Rhodes-Asie mineure-Constantinople-Grèce-Italie-Carthage). 2 vols. Paris 1912. M. 12.80.

Hartmann, M., fünf Vorträge über den Islam. Leipzig 1912. Kart. M. 2.70.

Herrick, G. F., Christian u. Mohammedan. A plea for bridging the chasm. London 1912. M. 5.—.

Horten, M., die philos. Systeme der spekulat. Theologen im Islam, nach Orig.-Quellen dargestellt. Bonn 1912. M. 18.—.

Kerlecq, J. de, la chanson de l'Orient. Contes, légendes et poèmes arabes. Paris 1912. M. 2.80.

Majid, S. H. R., England and the Moslem world. Articles, addresses and essays on Eastern subject. Yorks. 1912. M. 5.—.

IV. Vorder- und Zentralasien.

Alder, L. D., the holy land. Ed. by E. Anderson. (Salt lake City) 1912. M. 5.25.

Bliss, F. J., the religions of modern Syria and Palestine; lectures delivered before lake Forest College on the foundation of the late William Bross. New York 1912. M. 6.30.

Copping, A. E., a journalist in the holy land: glimpses of Egypt and Palestine. Illustr. by H. Copping. New York 1912. M. 8.40.

Dalman, G., neue Petra-Forschungen u. der heilige Felsen von Jerusalem. Leipzig 1912. (= Palästin. Forschungen Bd. 2.) M. 18.—.

Doughty, Ch. M., wanderings in Arabia. 2 vols. Re-issue. London 1912. M. 10.—.

Handcock, P. S. P., Mesopotamian archaeology. An introduction to the archaeology of Babylonia and Assyria. Illustr. London 1912. M. 12.50.

Jebb, L., by desert ways to Bagdad. With il. and a map. New York 1912. M. 8.40.

Jones, C. H. W., ancient Assyria. Cambridge 1912. M. 1.—.

Malcolm, N., children of Persia. New York 1912. M. 2.50.

Memoires de la délégation en Perse. Tome 12: Recherches archéologiques. IV. série. Avec figures et planches. In-4. Paris 1912. M. 32.—.

Puchstein, O., Boghazköi. Die Bauwerke. Unter Mitwirkg. v. H. Kohl u. D. Krencker. Mit Porträt, Abb. u. 50 Tafeln. Leipzig 1912. (= 18. Veröffentlichg. d. dtschn. Orient-Ges.) M. 60.—. Für Mitglieder netto M. 48.—.

Schwarz, P., Iran im Mittelalter nach den arabischen Geographen. Teil III. Leipzig 1912. (= Quellen u. Forschgn. zur Erd- u. Kulturkde. Bd. 6.) M. 10.—.

Spedizione, la, di S. A. R. il principe Luigi Amedeo di Savoia, duca degli Abruzzi nel Karakoram e nell'Imalaia Occidentale 1909. Relazione di Filippo de Filippi, illustr. da V. Sella, con una prefazione del Duca degli Abruzzi. Un volume di testo ed una cartella con 18 grandi vedute e 3 carte. Bologna 1912. M. 40.—.

Talmud, der babylonische. Hrsg. u. m. Erklärungen versehen von L. Goldschmidt. Band V, Liefg. 4. (Der Traktat Qiddusin.) Leipzig 1912. M. 27.60.

V. Indien.

Baines, A., Indian ethnography. (Cartes and tribes.) With a list of all the more important works on Indian ethnography by Siegling. London 1912. M. 12.50.

Baines, A., ethnography. (Cartes and tribes.) With a list of the more important works on Indian ethnography by W. Siegling. Straßbg. 1912. Einzelpreis M. 11.50. (= Grundriss der indo-arischen Philol.- u. Altertumskde. Bd. II. Subskr. — Preis M. 9.50.)

Bigandet, B. P., the legend of Gaudama; the Buddha of the Burmese; the ways to Neibban; the notice on the phongyies or Burmese monks. 2 vols. New York M. 29.40.

Catalogue of the Telugu books in the Library of the British Museum. Compiled by L. D. Barnett. In-4. London 1912. M. 32.50.

Forrest, G. W., a history of the Indian Mutiny. Vol. 3. Reviewed and ill. from orig. documents. London 1912. M. 20.—.

Keith, A. B., a catalogue of the Sanskrit and Prakrit mss. in the Indian Institute Library, Oxford. New York 1912. M. 8.40.

Pionnier, aux Indes. Préface de J. Aicard. Vincennes 1912. M. 1.60.

Publications de l'école française d'extrême-orient. Tome XV: Bibliotheca Indosinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages rel. à la peninsule indochinoise par H. Cordier. Vol. I: Birmanie, Assam, Siam, Laos. Paris 1912. M. 40.—.

Reise, die, des Arabers Ibn Batuta nach Indien u. China: 14. Jahrh. Nach s. authent. eigenh. Berichten aus dem arab. Text übers. und bearb. von H. von Mzik. Wien 1912. (Bibliothek denkw. Reisen.) M. 6.—.

Skipton, H. C. K., our reproach in India. London 1912. M. 1.—.

Tales of our grand father; or India since 1856. Ed. by Grey. With a frontisp. London 1912. M. 6.—.

Thurston, E., omens and superstitions of Southern India. Illustr. London 1912. M. 12.50.

Vasu, N., the modern buddhism and his followers in Orissa. London 1912. M. 4.50.

— the archaeological survey of Mazurabhauza. Volume 1. London 1912. M. 22.50.

Westermayr, A. J., Rudra; a romance of ancient India; annotated and furnished with a complete glossary. New York 1912. M. 8.40.

VI. China und Japan.

Bahr, A. W., old Chinese porcelain and works of art in China; being description and il. of articles selected from an exhibition held in Shanghai, Nov. 1908. With front. and 120 plates, 12 in colour. New York 1912. M. 42.—.

Borel, H., the New China. A travellers impressions. Illustr. London 1912. M. 10.50.

Givens, J. D., scenes taken in the Philippines, China, Japan, and on the Pacific, relating to soldiers. Photos. San Francisco 1912. In portfolio. M. 6.30.

Hardy, E. J., the unvarying East; modern scenes and ancient scriptures. With 24 illustr. New York. M. 8.40.

Martin, W. A. P., the lore of Cathay; or the intellect of China. In 5 parts. New popular ed. New York 1912. M. 6.30.

Munso, N. Gordon, prehistoric Japan. With illustr. Yokohama 1912. M. 24.—.

Ollone, H., in forbidden China; the D'Ollone mission 1906—1909 China—Tibet—Mongolia. Tr. from the French of the 2d ed. by B. Miall. With illustr. Boston 1912. M. 14.70.

Richthofen, F. von, China. Band 3: Südliches China, hrsg. von E. Tiessen. Mit Atlas hrsg. von Groll. 4°. Berlin 1912. M. 84.—.

— — Band 5 hrsg. von Fr. Frech. 4°. Berlin 1912. M. 32.—.

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY New Delhi

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book clean and moving.

S. B., 148. N. DELHI.